F II C 5117

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2
1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Acad. MIHAIL JORA: *redactor responsabil*; MIRCEA POPESCU: *redactor responsabil adjunct*: MIRCEA VOICANA; SIMION ALTERESCU; ION CANTACUZINO; GH. CIOBANU; DINA COCEA; DUMITRU FERNOAGA; MIHAI FLOREA; MIHNEA GHEORGHIU; ALFRED HOFFMAN; ION PASCADI; ZENO VANCEA; ELENA ZOTTOVICEANU; OLGA FLEGONT: *secretar ştiinţific de redacţie*; YVONNE OARDĂ: *secretar de redacţie*.

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică cinematografie, paraît 2 fois par an.
Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerţ exterior — LIBRI, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Preţul unui abonament este de 50 lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P II 0507

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE

Tom 17 1970 Nr. 2

SUMAR

STUDII

		Pag.
SIMION ALTERESCU,	*Declamatorism — dicţionism — expresivitate scenică*	135
OLGA FLEGONT,	*Şcoala moldovenească de comedie din secolul al XIX-lea*	147
ANCA COSTA-FORU,	*Dramaturgia măruntă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (I)*	157
LETIŢIA GÎTZĂ,	*Arta spectacolului în ultimele două decenii ale veacului trecut*	169
CLEMANSA FIRCA,	*Rezonanţe ale esteticii expresioniste în creaţia muzicală românească*	179
MIRCEA VOICANA,	*Probleme ale comparatismului muzical contemporan*	187
ION CANTACUZINO,	*Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*	195
B. T. RÎPEANU,	*Istoria cinematografului în România şi cîteva probleme metodologice ale cercetării istorice*	207

MATERIALE

VIOREL COSMA,	*Contribuţii privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven în ţările române*	213
ELISABETA DOLINESCU,	*Teodor T. Burada violonist*	225
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU,	*George Enacovici*	233
OLTEEA VASILESCU,	*Cîteva consideraţii asupra activităţii cineaştilor români în studiourile germane, în epoca filmului mut*	239

NOTE

MIHAI FLOREA,	*Note pentru o definire a «personalităţii publicului»*	245

CRONICA

Viaţa teatrală (Liliana Ţopa) 249

Cronica vieţii ştiinţifice (Mircea Voicana şi Vladimir Popescu-Deveselu) 251

Cronica vieţii muzicale (Alfred Hoffman) 252

RECENZII

Anatomy of an Illusion. Studies in the Nineteenth Century Scene Design (Anca Costa-Foru) 255

HEINRICH BRAULICH,	*Max Reinhardt* (Margareta Andreescu)	256
GEORGE BREAZUL,	*Pagini din istoria muzicii româneşti* (Elisabeta Dolinescu)	258
VICTOR GIULEANU,	*Ritmul muzical. Vol. II. Evoluţia ritmului de la începuturi pînă la Bach* (Anca Jalobeanu)	259
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID,	*Granados* (Constantin Stihi Boos)	260

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 17, Nr. 2, P. 133—270, BUCUREŞTI, 1970

PSA 3908/2

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA

https://biblioteca-digitala.ro/ http://istoria-artei.ro

Pag.

TEATRU :

Bibliografie 263

CĂRȚI – REVISTE – DISCURI

MUZICĂ :

CLAUDE SAMUEL, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (Alfred Hoffman)..... 263
HANS HOLLANDER, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Elena Zottoviceanu) 264
URSULA GATZKE, *Das amerikanische Musical* (Elena Zottoviceanu) 264
LEONARD B. MEYER, *Music, the Arts and Ideas* (Vladimir Popescu-Deveselu) 264
HAROLD C. SCHONBERG, *The Great Conductors* (Vladimir Popescu-Deveselu) 264
* * * *Music Theatre in a Changing Society* (Vladimir Popescu-Deveselu) 265

CINEMATOGRAFIE :

D. I. SUCHIANU, *Erich von Stroheim* (Ion Cantacuzino) 265
ERVIN VOICULESCU, *Repertoriul mondial al filmografiilor naționale* (B. T. Rîpeanu).... 255
ERVIN VOICULESCU, *Bibliografie internațională cinema 1969* (B. T. Rîpeanu) 265
AL. RACOVICEANU, *Lucchino Visconti* (Olteea Vasilescu) 266
ALICE MĂNOIU, *J. A. Bardem* (Olteea Vasilescu) 266
SILVIA CINCA, *Jean Gabin* (Emilia Enache) 266
MAGDA MIHĂILESCU, *Sophia Loren* (Emilia Enache) 266
ADINA DARIAN, *Free Cinema* (Ion Cantacuzino) 266
Discografie selectivă (Anca Jalobeanu)..... 268

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DECLAMATORISM — DICŢIONISM — EXPRESIVITATE SCENICĂ

de SIMION ALTERESCU

Innoirea cea mai semnificativă în arta interpretativă de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul veacului nostru se petrece în procesul părăsirii formelor convenţionale ale declamatorismului şi cîştigarea adevărului uman prin stabilirea unor noi raporturi în relaţia dintre actor şi modul de interpretare a textului dramatic. În fond, mutaţia se petrece în însăşi substanţa specificului teatral, a modalităţii artistice prin care este comunicată spectatorului substanţa operei dramatice.

Declamaţia, ridicată la rang de dogmă în teatrul clasic şi romantic, ducînd «dincolo de orice limită gestul poncif şi efectul rutinar», a stîrnit o reacţiune puternică la sfîrşitul secolului, urmărind înlocuirea stilului actorilor «cu debit umflat, declamator, plin de toate ecourile tragediei şi melodramei» cu vorbirea naturală, cu mişcarea în scenă absolut firească[1]. Falsificarea substanţei dramatice prin declamatorism a ridicat o problemă fundamentală, a teatrului din totdeauna, problema modului de folosire a limbajului vorbit, a modului de a reda pe scenă puterea de sugestie a cuvîntului.

Vorbirea, elocinţa, oratoria au constituit în sine o artă din cele mai vechi timpuri. Cicero considera că fiecare emoţie a sufletului omenesc îşi are de la natură accentul şi gestul corespunzător. Vorbele au o mare putere evocatoare şi emoţională în toate artele cuvîntului, în teatru însă puterii de evocare a cuvîntului i se adaugă acţiunea, actele şi gesturile personajelor, comportamentul interior şi exterior al actorului.

Teatrul este înainte de orice un domeniu al jocului, al cuvîntului în acţiune. Puterii de evocare pe care o are cuvîntul în poezie sau în roman, teatrul îi adaugă « mecanismele peripeţiilor, comportamentul interior şi exterior, actele şi gesturile personajelor şi toate obiectele de scenă »[2]. Cuvintele capătă în spectacolul de teatru, spre deosebire de literatură, o durată dublă, aceea a timpului reprezentării şi aceea a acţiunii. În teatru nu mai este vorba de o impresie de moment, ci de o suită de reprezentări reale. Valoarea de sugestie a cuvîntului în teatru provine în primul rînd din faptul că « inflexiunile vocii vorbite... sînt infinite şi imposibil de determinat »[3]. Este vorba, în fond, de imensa varietate a formelor de exprimare vocală a actorului, de mimica vocală a acestuia.

Imaginea creată de actor este o imagine complexă, determinată de instinctul de joc, de prezenţa corporală, de însuşirea tendenţiozităţii personajului interpretat, şi în primul rînd de cea a mimicii vocale. A.Villiers susţine că « la simple mimique vocale, celle de modulation de la phrase par des teintes affectives, ses accents particuliers, ses mille nuances du rythme, du timbre, du souffle »[4], implică o imaginaţie proprie, care provine din viaţa organică, din sursele cele mai profunde ale artistului dramatic. Vocea este deci un instru-

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, 1937, p. 55 şi 77.

[2] Silvain Dhomme, *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertholt Brecht*, Paris, 1959, p. 11.

[3] J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767, cf. Jacques Chally, *Le récitatif d'opéra et la déclamation tragique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, în *Revue d'histoire du théâtre*, 1963, nr. 3, p. 247.

[4] André Villiers, *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment de creaţie al actorului care se bazează pe tehnicitate în dozarea inflexiunilor, timbrului, ritmului, intensităţii, dar totodată vocea traduce o stare afectivă, transmite un nivel emoţional, reprezintă psihismul unei personalităţi.

De-a lungul istoriei teatrului, opţiunea pentru latura tehnică sau emoţională, preferinţa pentru un factor sau altul atunci cînd nu s-a realizat îmbinarea fericită a celor două laturi a determinat stilul interpretativ al actorului. Şcoala franceză clasică, dezvoltată prin cultivarea virtuozităţilor tehnice ale vocii, a ridicat problema declamaţiei la nivelul unei virtuţi absolute care rivaliza cu însăşi intonaţia muzicală (« La déclamation de Lully est une mélopée si parfaite que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes, et en adoucissant seulement les intonations; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému. La déclamation de Lully est donc dans la nature, elle est adaptée à la langue, elle est l'expression du sentiment » [5]). Exerciţiul lui Voltaire este, în fond, legat de practica recitativului. Numai că, în accepţia sa, recitativul este transcrierea minuţioasă, stilizată, a infexiunilor pe care le-ar fi avut vocea actorului dacă ar fi declamat versurile în loc să le cînte[6]. Încă în teatrul clasic, declamaţia era concepută ca o expresie a sentimentului şi, oricît de exterioară ar fi tehnicitatea stilului declamator, actorul clasic vrea să găsească — dincolo de expresii uzate, maşinale sau convenţionale — corespondentul scenic al imaginii poetice.

Arta actorului este în primul rînd o artă a dicţiunii. Articularea solicită, în fond, primul efort al actorului şi majoritatea actorilor au pus accentul pe voce, pe articulare: « La puissance d'une inflexion de voix est incalculable, et tous les effets pittoresques du monde ne valent pas, pour remuer une salle, un cri qu'on jette avec l'intonation juste » [7], spunea Coquelin Cadet. Arta actorului din secolul trecut era în primul rînd o artă a vocii. Interpreţii teatrului romantic şi clasic erau preocupaţi de pronunţia perfectă, de enunţarea textului prin respectarea metricii şi a ritmului, de cultivarea dicţiunii. Cu toate că « arta declamaţiei constă în a alătura unei pronunţii variate expresia gestului pentru a face mai bine simţită întreaga forţă a gîndirii » [8], în arta actorilor declamatori apare o disociere între mimica vocală şi cea corporală. Criticînd modul în care actorii clasici francezi au conceput declamaţia, Riccoboni arăta încă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea că declamaţia tragică, în accepţia actorilor care porneau de la ideea că tragedia este o ficţiune, « opère tout le contraire: les premiers mots qu'on entend font évidemment sentir que tout est diction, et les acteurs parlent avec des tons si extraordinaires et si éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre » [9].

Pentru Louis Jouvet, arta actorului este « arta de a spune, arta de a respira un text » [10]. Limbajul dramatic (vorbit), întăreşte A. Villiers, este o materie, « o pastă sonoră », pe care actorul trebuie s-o modeleze, aşa cum modelează însăşi reprezentarea plastică, fiziologică, a personajului dramatic [11]. Rostirea cuvîntului pe scenă nu este însă numai o problemă de tehnică, aşa cum s-ar părea că vrea să lase impresia Jouvet cînd afirmă că « un text nu are aceeaşi semnificaţie şi nici aceeaşi eficacitate dacă nu este respirat aşa cum a fost scris » [12]. De altfel regizorul şi actorul francez pune accentul pe latura tehnică (respiraţia actorului) pentru a reechilibra arta dicţiunii, atît de descumpănită în teatrul romantic tîrziu, în teatrul declamator. Respiraţia este un mijloc tehnic de a domina textul, un mijloc de a menţine vocea vie şi nuanţată, capabilă să domine şi să interpreteze textul. În fond, « respiraţia este cea care asigură sensibilităţii noastre facultatea de a ne mişca în toate sensurile » [13], este un mijloc de a îmbina dicţiunea cu acţiunea, cuvîntul vorbit cu gestul, cu mimica, este calea necesară, dar nu şi suficientă, pentru a realiza complexitatea expresivităţii scenice. Tehnica respiraţiei nu este însă apanajul actorilor declamatori, dimpotrivă.

[5] Voltaire, *Correspondance*, lettre n° 7101 (à Chabanon) du 17 déc. 1767, *Œuvres complètes*, tome 45, p. 458.

[6] Jacques Chailly, *loc. cit.*, p. 247.

[7] C. Coquelin, *L'art du comédien*, Paris, 1894, p. 15.

[8] L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, 1738, cf. Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, 1963, p. 372.

[9] *Ibidem*.

[10] Louis Jouvet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, Paris, 1938, p. 54, cf. A. Villiers, *op. cit.*, p. 83.

[11] André Villiers, *op. cit.*, p. 81.

[12] Louis Jouvet, *loc. cit.*, p. 54.

[13] Jacques Copeau, *Notes sur le métier du comédien*, f. a., p. 60—62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Declamaţia, cultivată în teatrul clasic, şi-a găsit adversarii încă la începutul secolului trecut. Talma refuza să recunoască sinonimitatea declamaţiei cu arta actorului, pentru că, spunea el, acest termen pare să arate altceva decît debitul natural, pentru că presupune — încă din epoca în care tragedia era « cîntată » — ideea unei enunţări convenţionale. « En effet, déclamer, c'est parler avec emphase donc l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique » [14].

Evoluţia artei scenice, potrivnică declamatorismului şi « declamaţiei », nu face ca vocea, dicţiunea, să-şi piardă din importanţă. La sfîrşitul secolului trecut, cînd teatrul românesc, ca şi cel european, depăşise stadiul actorilor clasici şi al declamatorilor romantici, Coquelin Cadet, maestru spiritual al multora dintre actorii noştri din acea epocă, păstra o veneraţie nemărginită virtuţilor artistice ale dicţiunii, arătînd că domeniul asupra căruia trebuie să se îndrepte în primul rînd actorul este studiul articulării, « à la fois l'ABC et le plus haut point de l'art » [15]. Reprezentant şi cap de şcoală al actorilor dicţionişti, Coquelin nu se extazia în faţa dicţiunii luate în sine, ci a dicţiunii puse în slujba caracterizării personajului dramatic. « Une phrase de Samson articulée comme il savait le faire, cela valait pour la caractérisation d'un personnage, un portrait au crayon de M. Ingres » [16].

Ca şi marii actori europeni, actorii dicţionişti, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Aristide Demetriade, erau preocupaţi de voce şi de mijloacele folosirii ei în scopul captării atenţiei publicului prin varietatea armonică, prin puntea de legătură pe care o stabileşte cuvîntul între actori şi spectatori. C. A. Rosetti încercase la mijlocul secolului trecut să înfiinţeze academii dramatice, adevărate şcoli de vorbire şi de pronunţie aleasă, împărtăşea actorilor noştri experienţa celor de la Comédie Française şi Burgtheater, ca şi pe cea a actorilor de la « Lyceum » (Londra), cu scopul elevării în teatrul nostru a artei cuvîntului vorbit. Director emancipat al teatrului modern românesc, C. A. Rosetti ştia mai bine ca mulţi alţii, actori chiar (el însuşi fusese actor), că arta interpretativă a primilor noştri actori profesionişti, ca şi, ulterior, cea a actorilor romantici, este o artă care rupe echilibrul dintre cuvînt şi gestică, dintre poezia dramatică şi poezia actului de joc (« Le geste de ces artistes, disait à leurs bras, à leur peplum — soyez majestueux — mais les membres insoumis laissaient se pavaner entre l'épaule et le cou un biceps qui ne savait rien du rôle » [17].

Actorii dicţionişti, spre deosebire de cei declamatori, plecau de la premisa că vocea serveşte cuvîntul, care nu-i nici proză şi nici cîntec, şi că vocea este un mijloc de reconstituire autentică a vieţii. Grigore Manolescu este actorul care deschide în istoria teatrului românesc epoca dominată de luciditate şi fidelitate artistică, de poezie şi raţiune, este actorul care « a dus teatrul nostru spre jocul natural, deosebit de jocul lui Pascaly... » [18]. Nottara constituie însă exemplul cel mai concludent în ceea ce priveşte trecerea artei noastre interpretative de la declamatorism la dicţionism. Nottara a fost un mare actor de voce, « dar el nu a fost numai o voce ci a fost unul din acei actori care joacă cu tot sufletul şi cu întregul lui corp, un mare actor cu atitudini plastice care presupun acte de invenţie ca ale marilor statuari şi expresii ale figurii ca în marile portrete » [19]. Înzestrat cu o voce armonioasă şi plină de rezonanţe sugestive, cultivînd mijloacele proprii de expresie şi de recitare, Nottara se apropie la început de stilul marilor actori dicţionişti francezi. În evoluţia sa se recunoaşte însă preferinţa pentru forţa dramatică a lui Ernesto Rossi sau pentru «clasicismul» jocului lui Tomasso Salvini, actor care părăseşte exuberanţa romanticilor şi adoptă « la preventiva toilette dell'anima » în locul virtuozităţii şi faimoasei « abilitá istrionica ». De la societarii Comediei Franceze, Nottara preia tehnica dicţiunii elevate,

[14] Talma, *Mémoires dramatiques*, cf. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 392—393.

[15] C. Coquelin, *op. cit.*, cf. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 400—401.

[16] *Ibidem.*

[17] Marcel Proust, cf. Jean-Louis Barrault, *Réflexions*, Paris, 1951, p. 121.

[18] N. Petraşcu, *Manolescu*, in *Constituţionalul*, nr. 955, 1892.

[19] Tudor Vianu, *Jurnal*, Bucureşti, 1961, p. 55—56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plastica elegantă a jocului, atitudinea majestuoasă, de la Salvini adoptă celebrele «cannonate» și «silenzi eloquenti».

Nottara, actorul care poseda în gîtlej «o orgă cu un registru extraordinar», care «n-avea nevoie să interpreteze ceva, căci acest glas cataractal exprima direct toate tumulturile inefabile ale sufletului grav» [20], a știut, «într-o vreme în care practica actoricească era școala declamatorie» [21], să se depărteze de retorism și de artificial; creațiile sale «realizau o corespondență atît de strînsă între frazare, gest, expresie, mișcare, o armonie atît de desăvîrșită, încît această nobilă manifestare a omului pe scenă nu lăsa nici un loc intervenției spectatorului, unei viziuni proprii în locul aceleia pe care o avea sub ochi» [22].

Printre marii interpreți dicționiști ai vremii se numără Aristizza Romanescu. Cursurile făcute cu Delaunay influențează îndeosebi formația tehnică a actriței. Ea preia din contactul cu acest actor, ca și cu De Féraudy, Le Bargy și Darmont, știința studierii unui rol, virtuozitatea dicțiunii. Sonnenthal mărturisea: «Pareille diction, pareille douceur de voix, nous n'avons jamais entendues». [23] Nu întîmplător Delaunay, a cărui artă se caracteriza prin ceea ce italienii numeau «dolcezza della dizione», apreciază calitățile elevei sale. Dar actrița este atrasă de spiritul independent al lui Edmond Got, actor de formație intelectuală care-și modelează personajele cu o minuție și o scrupulozitate puse în slujba ideii și a căutării adevărului uman. Aristizza este cîștigată de importanța pe care Ellen Terry și Henry Irving o acordă limbajului, recitativului shakespearian. Între teatrul francez și cel englez nu mai era diferența de la începutul secolului, cînd se putea spune că stilurile francez și englez erau tot atît de opuse ca Shakespeare cu Racine, dar școala engleză era mereu mai aproape de adevăr, de simplitate, de jocul rațional. Aristizza Romanescu evoluează în spiritul marilor actori ai vremii, a căror personalitate artistică s-a eliberat «de toate exagerările teatrului romantic, urmărind un sintetism mai simplu al personajului întruchipat, nepermițînd nici o inutilitate și consacrîndu-și preocupările adevărului esențial». [24]

Contemporanii au apreciat-o pe Aristizza pentru vocea ei. Publicul o numea «clopoțel de argint», «picături de rouă», «voce de privighetoare»; Al. Odobescu o considera «l'incomparable diseuse», Ionnescu-Gion o aprecia pentru «dicțiunea fără pereche în teatru», pentru glasul ei minunat, dar totodată pentru măiestria cu care știa pe scenă, «tăcînd, să-ți vorbească mai bine decît cel care vorbește» [25], adică tocmai pentru pătrunderea psihologiei personajului interpretat. Actrița însăși mărturisea că dezvoltarea teatrului este condiționată de renunțarea la vechiul stil de teatru: «Avem deja tendința de a ne depărta de școala franceză, școala veche, aci declamatoare, aci manieristă, dar totdeauna puțin firească» [26]. Nottara nu greșea cînd aprecia amănuntele, intonațiile, atitudinele interpretei ca fiind «izvorîte din acea fineță a școlii franceze» [27], dar era vorba de acea școală nouă care vedea în teatru «totalitatea regulilor care cu ajutorul vocii, fizicului și mișcărilor ne învață cum să exprimăm caracterul și pasiunile unui personaj» [28]. Aristizza Romanescu considera că declamația constituie viciul principal al interpretării actoricești și la care, treptat, se renunță: «Limbajul scenic nu mai e un fel de cîntare monotonă, un fel de psalmodiere asemenea gîngăvirilor prostești, păstrate prin tradiție pînă azi. Afectările au fost înlocuite prin natural, iar cuvîntul declamație nu se mai poate aplica unui actor decît ca o notă rea» [29].

Actorii influențați de stilul teatrului declamator, de exagerările în voce, mișcare și atitudine, ajung să depășească limitele rolului, ale firescului, dînd frîu liber instinctului, sensibilității nestăpînite de gîndire. Starea afectivă a actorului declamator nu este dublată, în general, de una rațională. Rațiunea nu reușește să stăpînească impulsul dat de sensibilitate. Rezultă de aici că «afectarea și exagerarea sînt cele dintîi defecte contra cărora e

[20] G. Călinescu, *Lumea*, 1945, noiembrie 4, nr. 7.

[21] Ion Manolescu, în C.I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 245.

[22] Tudor Vianu, în C.I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 266.

[23] Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 104.

[24] Virgilio Talli, în *La Lettura*, 1924, iunie, cf. Edmond Schneider, *Eleonora Duse*, Paris, 1927, p. 148.

[25] Vezi Ionescu-Gion, *Constituționalul* din ianuarie 15 1899.

[26] Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 129.

[27] C.I. Nottara, *Amintiri*, ed. «Adevărul», f.a., p. 201.

[28] Aristizza Romanescu, *Noțiuni de artă dramatică*, București, 1906, p. 10.

[29] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dator să lupte un actor »[30]. Dezvoltînd ideea lui Caragiale despre necesitatea actorului de a pătrunde cu propria sa sinceritate sinceritatea personajului, Aristizza Romanescu postulează principiul fundamental al noii arte interpretative: « Nu e deajuns ca inima unui actor să simtă pasiunea ce-şi propune a exprima. Trebuie mai mult: trebuie să simtă aşa cum ar simţi personajul pe care-l reprezintă »[31]. Inteligenţa actorului nu e datoare să pătrundă numai înţelesul cuvintelor din text, pentru a nu le accentua sau punctua greşit; actorul e dator să citească printre rînduri, să vadă situaţiile, să completeze lipsurile, să caute efectul, să creeze. Altfel « spectatorul îl va auzi, dar nu-l va înţelege sau cel mult îl va înţelege dar nu-l va simţi »[32]. În *Noţiunile de artă dramatică*, Aristizza Romanescu se preocupă cu osebire de dicţiune, de varietatea vocii şi de tehnica necesară găsirii corespondenţelor dintre timbrul vocii şi suflul de viaţă al personajului dramatic în scopul realizării unei armonii cît mai depline între emisia vocală şi gest, a unei corespondenţe de ritm, intensitate şi mijloace.

Actorii dicţionişti pornesc de la un acelaşi principiu, dar modalităţile lor de expresie sînt diferite, şi ele corespund însăşi varietăţii formelor artistice pe care le cunoaşte teatrul nostru în perioada opţiunii pentru arta interpretativă modernă. Agatha Bîrsescu este şi ea o dicţionistă, dar care se formează, din tinereţe, în ambianţa Burgtheater-ului, pe care critica îl numea la sfîrşitul secolului « bătrînul teatru de contese ». Actriţa va studia la Viena cu Joseph Altmann, Joseph von Weilen şi Bernhardt Baumeister, va fi angajată alternativ pe scenele de la Burgtheater, Deutsches Theater din Berlin sau Stadttheater din Hamburg[33]. Cu ştiinţa sa de a spune versurile, cu dicţiunea sa de o puritate perfectă, ea devine o interpretă ideală a eroinelor din dramaturgia clasică. Vocea bine timbrată, armonia şi plastica mişcărilor, trăirea intensă îi dau profilul unei actriţe cu vocaţie de mare tragediană. Talentul ei clasic se va desfăşura pe partiturile repertoriului german (Grillparzer, Wilbrandt, Lessing, Schiller, Goethe, Hebbel şi Sudermann). Cu un fizic impunător, cu voce puternică şi caldă, cu o dicţiune minunată, cu o ştiinţă impecabilă a scenei, ea nu se poate apropia totuşi de repertoriul modern.

Aristide Demetriade reprezintă o altă ipostază a dicţionismului. « Instrument rar din cel mai sonor material, catifelat, Aristide Demetriade e vioara fără de preţ pe care se tînguie, cu murmure de vînt şi răzvrătiri de ocean, tristeţea imensă şi muzicală a veacului nostru îndurerat »[34]. Concludentă ar fi pentru argumentarea noastră chiar şi referirea singulară la interpretarea dată lui Hamlet. Istoria reprezentării lui Hamlet pe scena noastră număra la data abordării rolului de către Demetriade contribuţia hotărîtoare a lui Grigore Manolescu şi C.I. Nottara. Mihail Dragomirescu consemna admirativ interpretarea lui Manolescu (Glas, înfăţişare fizică, îmbrăcăminte, mişcări încete şi visătoare, toate ne redau o fiinţă plină de atracţie ce fermeca publicul de pe vremuri »[35]), condamna fără reticenţe interpretarea « neurastenică » a lui Nottara şi găsea în Demetriade « frumuseţea, adîncimea, sinceritatea revoltei sufleteşti, care caracterizează într-adevăr pe Hamlet. Demetriade a pătruns mai bine decît toţi fiinţa adevărată a acestui personagiu din lumea ideală şi i-a dat cea mai vie viaţă estetică »[36].

Hamlet devine una dintre pietrele de încercare ale marilor actori din întreaga lume şi nu este întîmplător că în interpretarea acestui personaj complex se verifică nu numai talentul, ci şi concepţia lor artistică, modernitatea gîndirii lor estetice. Rossi, Kainz, Irving, Mounet-Sully, Sonnenthal, Matkovski, Moissi şi De Max îşi revelă arta interpretativă ca o realizare supremă în rolul Hamlet. Mounet-Sully face din prinţul Danemarcei un visător melancolic, Moissi un romantic întîrziat în gen declamator, De Max imprimă eroului shakespearian inflexiuni tenoriale, iar Rossi, Kainz, şi Irving sînt cei care se apropie de omul Hamlet. Aristide Demetriade aduce această din urmă viziune: « Valoarea deosebită a d-lui Deme-

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem*, p. 11.

[32] *Ibidem.*

[33] Agatha Bîrsescu a fost angajată la Hofburgtheater ca Hofschauspielerin, actriţă a curţii imperiale, împreună cu Charlotte Wolter şi Adolf Sonnenthal. La Berlin joacă alături de J. Kainz şi Agnes Sorma.

[34] Victor Eftimiu, *Aristide Demetriade*, în *Teatrul*, 1923, nr. 4, p. 11.

[35] Mihail Dragomirescu, *Critică*, vol. II, Bucureşti, 1925, p. 89.

[36] *Ibidem*, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

triade stă în aceea că a redat un Hamlet-om și interpretul a știut să lumineze toate umbrele de îndoială și suferință care brăzdează sufletul și creerul tînărului visător princiar, osîndit la o acțiune uriașă, dar nedestoinic s-o săvîrșească »[37]. Cronica vremii consemna în acest Hamlet simplu și adînc uman al lui Demetriade « fericita armonie între vorbă și expresie », care face ca « acest nou Hamlet și Hamlet nou », să însemne « o dată nu numai în cariera acestui artist, dar și în mersul Teatrului Național »[38].

În fine, o altă ipostază în evoluția dicționismului poate fi exemplificată prin personalitatea artistică a Aglaei Pruteanu. Ea se numără printre actorii « atrași de dorința de a-și exercita capacitatea personală de reprezentare, de dorința de a ieși din limitele unei culturi teatrale restrînse »[39]. Formată în spiritul școlii moldovene de la sfîrșitul secolului trecut, actrița se înscrie în rîndul actorilor de tip modern preocupați să-și apere concepția artistică și idealul etic. Aglae Pruteanu are, mai mult decît alți contemporani ai ei, o capacitate remarcabilă de a reprezenta mai convingător și mai accesibil eroii unei dramaturgii care accentuează rolul social al teatrului. Împreună cu Petre Sturdza, Petre Liciu și State Dragomir, ea se simte legată de școala dicționiștilor Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu («Grigore Manolescu aducea cu el o eră nouă, făcînd școală regeneratoare și progresistă»[40]), dar recunoaște că mai tîrziu activitatea acestor modele « n-a rămas decît o moștenire ».

« Ne-am consolidat ca teatru modern », constată actrița, detașîndu-se de generația precedentă, de spiritul actorilor străini de genul lui Mounet-Sully, care « a fost un fenomen artistic al închipuirii clasicilor antici transportat în mijlocul modernismului nostru »[41].

Aglae Pruteanu a fost o hipersensibilă, o hiperestezică chiar, care-și substituia sensibilitatea proprie « duioșiei sufletelor poetice » pe care le-a jucat. Dar interpretarea ei nu se structurează numai pe sensibilitate: « Totul depinde de puterea de creație a artistei, de imaginație, de simțire, de expresivitate pentru a reda armonia într-un tot ideal de frumusețe și duioșie, dar și de adevăr științific »[42]. Ingenuă primă, predilectă pentru scenele de dragoste, Aglae Pruteanu nu rămîne cantonată în sublimul sentimentelor amoroase, al interpretărilor pasionale, al hipersensibilității și confundării cu personajul. O caracterizează tocmai dublarea registrului de sensibilitate cu detașarea lucidă și elaborarea proprie. Optează pentru o interpretare psihologică. Citește psihologie și psihopatologie din dorința de a cerceta « cu nesațiu adîncul sufletului omenesc ». Actriței ieșene îi este caracteristică efervescența intelectuală. Inteligența generează vibrația psihofizică, urmărește « precizie în stările sufletești și stăpînire în limitele naturalului, fără a trece în exagerație sau în ireal »[43].

În rolurile din dramaturgia lui Ibsen, Ostrovski sau Tolstoi, care-i prilejuiesc « desfășurarea acțiunii numai prin puterea gîndirii și a sentimentelor lăuntrice, singurele conducătoare în forma de exteriorizare a personajului »[44], actrița folosește vocea ca un instrument subordonat discreției și naturaleței, « în șoapte-dureri înăbușite și în schițări de gesturi-avînturi oprite după primul elan »[45]. Aglae Pruteanu a fost la începutul veacului actrița care a făcut în teatrul nostru trecerea de la spiritul științific-documentar la adevărul interior, psihologic și poetic.

Ceea ce îi caracterizează pe actorii dicționiști este raționalitatea selectării mijloacelor de expresie. Actorii școlii romantice, în frunte cu Pascaly, erau partizanii principiului că arta tragică începe acolo unde instinctul de conservare este depășit. De aici și exagerările și involuția stilului de joc respectiv. În fond, fiecărui stil de joc îi corespunde o anumită modalitate de expresie condiționată de atitudinea actorului față de emisia vocală a textului dramatic, față de consonanța « reprezentării » vocale cu cea scenică. Stilul de joc influențează calitățile dicțiunii, muzicalitatea vocii, viteza și intensitatea debitului, dar impune actorului

[37] Corneliu Moldovanu, *Autori și actori*, București, 1920, p. 38.

[38] E.D. Fagure, *De la galerie*, în *Dimineața* din 22 decembrie, 1912.

[39] Jean Duvignaud, *L'acteur — esquisse pour une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 10.

[40] Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, f.a., p. 46.

[41] *Ibidem*, p. 160.

[42] *Ibidem*, p. 106.

[43] *Ibidem*, p. 197.

[44] *Ibidem*, p. 169—170.

[45] M. Sevastos, *V. Maximilian, Aglae Pruteanu, C. Vernescu-Vîlcea*, în *Viața românească*, 1930, nr. 4—5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modificări fundamentale ale poziţiei sale în raport cu personajul şi cu textul dramatic»[46]. Sigur că stilul actorului este condiţionat şi de repertoriul jucat, de virtuţile textului dramatic, de a fi spus, jucat, reprezentat («Le verbe de Stendhal — spune J. L. Barrault — *est écrit*. Lorsqu'on le parle il gratte la langue. Le verbe de Marivaux *est parlé*, lorsqu'on le dit la langue danse»[47]).

Teatrul în versuri, de pildă, reprezintă un mod dramatic care-şi impune servituţile lui. Fără a neglija părerea că versul este «o realitate pneumatică[48]» care-şi impune legile sale respiratorii, de emisie şi de ritmică, trebuie să nu uităm că versul a fost considerat în teatru, de la începuturi, ca fiind expresia cea mai elevată a sentimentelor poetice. Actorii se străduiau să scandeze bine fiecare vers, să facă simţită cezura şi rima. Alexandrinul, pretext de virtuozitate în teatrul clasic, a dus curînd la monotonia dicţiunii sau la maniera declamatorie a actorilor cu intonaţie pompoasă, cu vibraţii prelungi, la afectare. Acest gen de teatru, specific mai tîrziu actorilor şcolii romantice, a avut mai multă armonie decît exagerările aristiene din grupul actorilor şcolii lui Eliade. Drama istorică romantică, scrisă în vers alexandrin, i-a făcut pe primii ei interpreţi să se lase cuceriţi de incantaţia versului, a stimulat cîntarea versului, performanţele de suflu respirator. Suflul poetic al dramei era condiţionat în reprezentarea scenică de cultura poetică şi de respiraţia poetică a actorului. Alexandrinul nu poate fi spus obişnuit, aşa cum se vorbeşte. Dicţiunea interpretului este dictată de numărul picioarelor (dodecasilab), care determină şi o comportare scenică corespunzătoare[49]. Dicţiunea şi gestul scenic pot fi atît de diferite pe cît este alexandrinul diferit de proză. Aceasta şi explică particularitatea stilului de joc al actorilor noştri romantici, spre deosebire de stilul actorilor dicţionişti de la sfîrşitul secolului trecut şi cei verişti de la începutul veacului nostru. Actorii dicţionişti se apropie de armonia raportului dintre cuvînt şi comportare scenică, încercînd prin voce şi dicţiune reconstituirea cît mai veridică a realităţii.

Formele de expresie ale artei actorului se schimbă o dată cu formele sociale, în relaţie directă cu modul de percepere estetică a publicului. Rigiditatea aristocratică a teatrului clasic a fost înlocuită cu un limbaj nou, al romantismului. Retorica fastuoasă a acestuia a fost, la rîndu-i înlocuită, de preţiozitatea ştiinţifico-documentară a naturalismului. Teatrul contemporan, împotriva tendinţelor de autodistrugere a limbajului, rupe cu toate formele retorice tradiţionale şi acordă o nouă importanţă cuvîntului şi corpului uman, creînd noi spaţii de joc, adoptînd scena deschisă. Dar în orice etapă istorică, pentru a reprezenta scenic metafora literară, actorul adaugă puterii de evocare a cuvîntului comportamentul interior şi exterior. Limbajul, cuvîntul, rămîne totdeauna mijlocul principal de portretizare. Mimica vocală, puterea de sugestie a inflexiunilor vocii, nu este o problemă tehnică, ci o problemă estetică. Între mimica vocală şi mimica gestică există o relaţie directă. Ca şi dicţiunea, gestica are sintaxa şi metrica sa. Vocea traduce o stare afectivă, comunică un nivel emoţional, psihismul unei personalităţi. Deci nu poate fi vorba de o simplă tehnică a dicţiunii. Dinamica limbajului vorbit reprezintă un mod de caracterizare, modalitatea limbajului este condiţionată de efectele emoţionale, de atitudinile comportamentale.

Problema mimicii vocale este doar aparent o chestiune de tehnică. Mişcările laringelui pot determina o pluralitate de tonuri: dulce, blînd, brutal, plîngăcios, imperativ, convenţional, intim etc. Dar tehnica este doar mijlocul adoptat de actor în funcţie de stilul său şi de gîndirea proprie, de procesul raţional al creaţiei sale, care va determina folosirea tehnicii în scopul realizării unei infinităţi de nuanţe şi modulaţii[50]. Limbajul este elementul caracterizant al actorului, al personalităţii acestuia, fiindcă prin dinamica sa limbajul construieşte o situaţie, implică ansamblul corpului. În orice măsură ar varia aspectul vocal al actorului, în funcţie de condiţionarea specială impusă de opera dramatică[51] (aspectul

[46] Silvain Dhomme, *op. cit.*, p. 13 şi urm.

[47] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 176.

[48] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 275, cf. A. Villiers, *op. cit.*, p. 83.

[49] Jean Louis Barrault spune că gestul actorului, «comme les alexandrins qu'il dit et les actions qu'il accomplit, doit donc être calculé, choisi et rythmé» (*op. cit.*, p. 121).

[50] Vezi M.G. Dumas, *Traité de psychologie*, tome III, cap. «La mimique vocale».

[51] Viaţa socială determină şi impune un transfer de reacţii viscerale şi emoţionale, dar nu impune în mod formal expresia lor verbală, dimpotrivă, o frînează. Vezi Pierre Naville, *La psychologie du comportement (le Behaviorisme de Watson)*, Paris, 1963, p. 307.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vocal al interpreţilor eroilor comediei caragialiene este diferit de cel al interpreţilor dramei istorice romantice), sau de particularităţile individuale: intonaţie, inflexiune, pronunţie (vezi interpreţii comici ai şcolii ieşene, marcaţi de particularitatea regionalismului), aspectul vocal al actorului este condiţionat şi completat de rolul pe care-l are corpul în dublarea limbajului. În fond, orice acţiune corporală se poate substitui cuvîntului, orice proces mimic este capabil să se substituie activităţii verbale. Încruntarea sprîncenelor, ameninţarea cu pumnul, negarea din cap sau ridicarea din umeri pot fi cel puţin tot atît de elocvente ca şi corespondentele lor verbale. Actul de joc al actorului este un act raţional, un act de gîndire, care poate fi tradus prin mimica vocală, ca şi prin mimica corporală (« L'adaptation caractéristique de l'acte de pensée n'a pas obligatoirement besoin de mots . . Chaque fois que l'individu pense, c'est la totalité de l'organisation corporelle qui entre en jeu — que la solution finale soit une formulation verbale parlée, écrite ou exprimée subvocalement ») [52].

Nu trebuie făcută confuzia în ceea ce priveşte raporturile de succesiune între limbajul vorbit şi limbajul corporal. Dacă la un copil organizarea corporală o precedă pe cea verbală (copilul se comportă fizic înainte de a vorbi), la actor procesul de integrare corporală este rezultatul unei organizări verbale care predomină celelalte laturi ale comportamentului său. Activitatea de joc a actorului se poate asemăna, ca proces psihic evolutiv, cu procesul de organizare a personalităţii individului, proces în care comportamentele verbale şi corporale se amalgamează, se contopesc, chiar dacă organizarea verbală ia un caracter dominant. Cuvîntul scris devine pentru actor un *cuvînt-stimul*, care provoacă o reacţie corporală a organismului. Actul de gîndire, determinat de cuvîntul scris, provoacă organizarea verbală, comportamentul mimic vocal al actorului, căruia îi este subordonat comportamentul corporal. Ceea ce nu înseamnă că această regulă nu are şi excepţia ei — cazul teatrului living, biomecanic —, în care mimica vocală poate lipsi şi comportamentul actorului poate fi, în mod succesiv, kinestezic, verbal şi emoţional.

Actorul este însă un subiect plasat permanent în situaţii care-l obligă să-şi reconstruiască personalitatea sau, cel puţin — prin dedublare —, să edifice imaginea globală a altei personalităţi decît a sa, ceea ce presupune un continuu proces de rupturi bruşte, de renunţări la comportamentele habitudinale proprii pentru a-şi reorganiza personalitatea în spiritul eroului dramatic interpretat. Despre acest proces caracteristic creaţiei actorului spuneam că este un proces raţional care poate duce la forme de exprimare scenică complexe, căci « rezultatul final al unui proces de gîndire este cuvîntul final pronunţat în mod explicit de către subiect sau activitatea corporală manifestă căreia i se dăruieşte după ce a epuizat procesul de gîndire » [53].

Indiferent că actorul se află în faţa unor moduri de limbaj automatic (vezi ticurile verbale ale eroilor lui Caragiale), a unui limbaj supus stimulilor afectivi (vezi, de exemplu, poezia romantică) sau a unor procese verbale uzuale (vezi antidrama ionesciană), comportamentul corporal al actorului este rezultatul comportamentului de limbaj, al etapelor succesive ale procesului de gîndire. La actor, interpretarea textului dramatic presupune deci o transformare a personalităţii, recrearea unor situaţii reale. Stimulii verbali (cuvintele) sînt acţionaţi, la rîndul lor, de procesul de gîndire (proces refăcut de fiecare dată, la fiecare spectacol, cînd actorul se dedublează şi se substituie personajului fictiv), chiar dacă unele comportamente actoriceşti, de limbaj sau de gestică, devin cvasiautomatice. Este vorba de un proces de gîndire iniţial şi, ulterior de repetarea procesului de gîndire, pentru a găsi de fiecare dată limbajul verbal şi corporal interpretativ.

Actorul, ca orice individ, nu este separabil total de ansamblul biografiei sale. În procesul de transformare a personalităţii actorului în personalitatea eroului reprezentat se păstrează un raport de condiţionare. Nu există o dedublare absolută, totală, căci personalitatea actorului va influenţa comportamentul eroului dramatic prin fondul biografiei sale. De cele mai multe ori comportamentul eroului îşi găseşte corespondentul în compor-

[52] Pierre Naville, *op. cit.*, p. 310.

[53] *Ibidem*, p. 283.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tamentul verbal şi fizic al actorului şi doar la actorii de compoziţie procesul de transformare a personalităţii se apropie de situaţia-limită, a diferenţierii integrale sau aproape [54].

Personalitatea, ca rezultat al funcţiunilor sufleteşti fundamentale, capătă la actor o trăsătură distinctă prin însăşi funcţia sa de transformare, care presupune capacitate de depăşire a eroului, iniţiativă în sfera factorilor psihologici, organici şi sociali. Dedublarea personalităţii, fenomen pe care psihologia clasică îl urmăreşte ca o formă patologică a tulburărilor psihice, constituie pentru actor un mijloc — am putea spune o tehnică — care condiţionează depersonalizarea psiho-fizico-socială a subiectului-interpret pentru a putea realiza în mod raţional, prin mijloace scenice specifice, imaginea personalităţii reprezentate.

În evoluţia istorică a modalităţilor teatrale, comportamentul verbal predomină celelalte laturi ale comportamentului, ca, de pildă, în teatrul clasic sau în teatrul romantic, dar actorul modern — obligat, ca de toţi predecesorii săi, să-şi reconstruiască personalitatea — tinde spre realizarea unui echilibru de substanţă şi formă expresivă între comportamentul verbal şi comportamentul corporal. Este vorba de o înnoire a formelor de joc, de o inovaţie de limbaj poetic, de găsirea unei anumite forme teatrale cerute de epocă şi de mediu. Comportamentele actorului, tehnica sa, deci şi dicţiunea, modelează structura spectacolului, determină modificarea iluziei dramatice şi, implicit, modificarea participării publicului.

Exemplificarea celor de mai sus s-ar putea face în multiple retrospective istorice, dar mai semnificativ ni se pare spectacolul contemporan pentru ca demonstraţia să fie cît mai elocventă, mai sesizabilă şi mai aproape de sensul modernităţii în care concepem expresivitatea scenică. Modernitatea teatrului nostru constă în primul rînd în infuzia de tinereţe conceptuală, în multiplicitatea punctelor de vedere pe care le suscită reprezentarea unei opere dramatice, în faptul că regizorii şi actorii noilor generaţii sînt în căutarea unui limbaj personal, corespunzător rezonanţelor istorico-sociale ale fiecărei opere în raport cu actualitatea. Această modernitate nu izvorăşte dintr-o ignorare a tradiţiei, ci doar a straturilor tradiţionale sedimentate parazitar pe corpul teatrului (vezi montările « clasice » Caragiale ajunse la forme tradiţionale amorfe şi vezi montarea lui Lucian Pintilie *D-ale carnavalului*, în care regizor şi actori înfrîng ticurile comportamentale, verbale şi corporale, tradiţionale, devenite inexpresive prin saturaţie). Modernitatea izvorăşte, ca în cazul montării *Woyzeck* (Radu Penciulescu), dintr-o reîntoarcere la textul dramatic eliberat de convenţiile teatrului din trecut şi demistificînd falsul tradiţionalism. Generaţia nouă de regizori şi actori este modernă prin necesitatea resimţită de a căuta şi de a găsi forme artistice corespunzătoare progresului umanităţii şi psihologiei omului contemporan. Nu este vorba de a reprezenta drama naturalistă sau piesa realistă într-un decor « modernist », nici de formulele neosurrealiste, de cultivarea ilogismului teatrului absurd, nici de psihodramă şi nici de dramaturgia electronică a lui Edouard Autant Lara, care preconizează animarea verbală şi corporală prin comenzi bioelectrice sau impulsuri electronice. Este vorba de pasiunea de a scormoni, cum spune Peter Brook, acolo unde se găseşte focul. Căci numai acolo este un vast cîmp de experienţă, de căutări « pentru această mişcare şi acest flux care este viaţa însăşi ».

În montările lui Essrig, Penciulescu, Crin Teodorescu, Lucian Pintilie, Andrei Şerban, în interpretările lui Gheorghe Dinică, Mihai Moraru, V. Ogăşanu, Gina Patrichi, Ileana Predescu, George Constantin se simte impulsul puternic de a ieşi din *méli-mélo-ul* emotiv în care teatrul a trăit pînă nu de mult, se simte opţiunea pentru un teatru emoţional, şocant chiar, un teatru care nu urmăreşte în principal evocarea evenimentului şi incidentele dramei, ci calitatea şi esenţa emoţiei în cuvinte şi dincolo de ele [55].

Teatrul nu este un muzeu în care se înghesuie o dată pentru totdeauna personaje dramatice sufocate de convenţii. În regia şi arta interpretativă a noii generaţii este în primul

[54] Definind personalitatea, Pierre Naville consideră omul ca o maşină biologică a cărui personalitate este determinată de organizarea totală a lucrurilor pe care ştie să le facă. Personalitatea, spune el, este « suma activităţilor revelate prin observaţie directă a comportamentului în timpul unei perioade suficient de lungi pentru a oferi oarecare date », sau « produsul final al sistemelor noastre de obiceiuri » (*op. cit.*, p. 316 şi 318).

[55] Peter Brook, *Recherche pour une faim*, în *World — Première — Mondiales*, XIII, février 1962, nr. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rînd gîndire, este evidentă conceperea spectacolului și a eroului dramatic prin descoperirea unor noi raporturi între operă și noi înșine. Radu Penciulescu nu l-a conceput pe Woyzeck ca un erou înghețat istoricește, convențional, ci a încercat să redea semnificația eroului în spiritul în care François Billetdoux spune despre Beckett că este cel mai optimist dintre autorii dramatici. « Larva umană pe care o prezintă (Beckett) cu obstinație nu este simpla imagine a animalului uman de azi, ci este cea mai violentă încarnare a rațiunii, a speranței » [56]. Regizorul nu omite nici un moment, în structurarea spectacolului, că raportul dintre teatru și public este un raport de simbioză între creația artistică și colectivitatea socială, că teatrul este, în fond, o consumare în comun de semnificații, în care actorul reconstruiește emoția, iar publicul își dă adeziunea. Penciulescu nu s-a mulțumit însă cu această relație, nu s-a acomodat cu ideea că scena reprezintă un univers fictiv, iar sala un univers real. Tendința a fost să răstoarne acest echilibru clasic. Scena, transformată într-un univers real, a căutat să determine o mai mare angajare a publicului, acest univers, necunoscut pentru actori, care trebuie cucerit prin adaptarea stilului de joc și prin apropierea de înțelegerea și de registrul său afectiv. Regizorul a refuzat relația teatrului burghez în care sala și scena se reflectă reciproc, a introdus oglinzi de difracție care urmăreau ca vigoarea piesei și talentul actorilor să nu fie elemente captivante decît în funcție de cultura spectatorului și puterea sa de obiectivare. S-a urmărit în *Woyzeck* să se dea o existență concretă nouă unei entități imaginare. Elaborarea personajului în funcție de inventarea comportamentului interior și exterior a urmărit să sugereze și chiar să impună publicului o optică nouă asupra eroului, făcînd din personajul principal un mijloc de participare și de influențare socială. Actorii tînărului colectiv din Piatra-Neamț nu și-au pus problema gradului de identificare absolută cu personajul (ca în teatrul romantic), nici să reprezinte personajul în mod exterior (ca în teatrul clasic), ci au urmărit să anuleze modul de iluzionare a publicului prin comentarea obiectivă și distantă a personajului. Puterea de sugestie a rămas în facultatea de concentrare, în stăpînirea de sine, în decontracția comportamentală, cu alte cuvinte în limbajul scenic, vorbit și corporal, decontractat. Astfel s-a urmărit crearea unui tip social și psihologic al vremii noastre și nu pur și simplu personajul istoric. Paradoxal, interpreții au urmărit în acest fel să ajungă la sursele autentice ale tragicului și să imprime spectacolului o mare putere de șoc. Woyzeck, ca spectacol și ca personaj, a încercat să scormonească în profunzimile conștiinței spectatorului, să provoace noi mijloace de percepție prin redescoperirea valorilor morale ale eroului în spiritul sensibilității contemporane. Este, în fond, ceea ce caracterizează teatrul contemporan, puterea sa de șoc: spectacolul o provocare a spectatorului, actorul un protestatar care redescoperă arhetipurile imuabile, care violentează percepția fie că este vorba de noile montări shakespeariene (vezi *Troylus și Cresida*), de revificarea comediei caragialiene (vezi *D'ale carnavalului*), de reconcilierea dramei romantice tîrzii, pre-expresioniste, cu teatrul contemporan (vezi *Woyzeck*) sau de teatrul absurdului (vezi *Tango*).

Elementul de șoc al teatrului contemporan este actorul. Actorul este cel care creează noul limbaj, care impune un nou mod de percepție, care creează o disponibilitate nouă a spectatorului. Textul dramatic rămîne, ca în orice teatru, sursa transfigurărilor artistice, dar noul limbaj teatral nu mai e pur și simplu un limbaj-cuvînt, avem de-a face cu imagini care impun o nouă plastică teatrală, un limbaj nou de expresie și de comunicare, bazat pe intonații, mișcări, impulsuri psihocorporale.

Retorica limbajului teatral tradițional producea eroi uzați, estompa personalitatea acestora. În accepția modernă, teatrul este altceva decît a vorbi, adoptă o retorică nouă, o nouă atitudine față de limbaj. Acest limbaj nou pornește de la organizarea spațiului scenic. Limbajul tradițional corespundea scenei *à l'italienne*, limbajul modern solicită modificarea raporturilor dintre actori și estetica spațiului de joc, punerea actorului în cadrul scenei deschise. Este ceea ce a încercat Radu Penciulescu organizînd dinamica spațiului scenic.

Vocea actorului se acomodează scenic prin modul de utilizare a tehnicii dicțiunii. Vocea lui Nottara era acomodată la ceea ce contemporanii săi considerau a fi expresia

[56] François Billetdoux, *Pour l'hygiène élémentaire des professionnels*, în *Cahiers Renaud-Barrault*, 1964, nr. 46, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramatismului masculin. Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, Aglae Pruteanu sînt practicienele unei dicţiuni acomodate expresiei pasiunii feminine a vremii lor, fiecare reprezentînd însă în mod diferit şi nuanţat, ca limbaj, accepţia dată dramatismului epocii. Interpreţii de azi de află în faţa acestei probleme majore: acomodare la ceea ce contemporanii consideră expresia dramatismului actual, fără a cădea în teatru vorbit, prozaic, uzual, ceea ce înseamnă, în fond, căutarea unei noi estetici a actorului.

Grotowski consideră că Antonin Artaud oferă un punct de plecare fecund în această căutare şi totodată un punct de vedere estetic şi nu pur şi simplu o tehnică «atunci cînd invită actorul să-şi observe respiraţia, să utilizeze elementele de respiraţie în joc, [cînd] îi propune să-şi lărgească posibilităţile de a acţiona nu numai prin intermediul cuvintelor, ci şi prin intermediul a ceea ce este nearticulat (inspiraţie, expiraţie)» [57]. S-ar părea că ne întoarcem la problema iniţială: limbajul vorbit o problemă de respiraţie, de tehnică. Grotowski, partizan al *actului total al actorului* [58], consideră respiraţia ca fiind o reacţie fiziologică specifică fiecărui actor şi condiţionată de situaţii, de tipuri, de activităţile corporale. De aceea rolul, textul dramatic, reprezintă în accepţia actorului modern «un instrument necesar introspecţiei pentru a se analiza şi pentru a regăsi contactul cu ceilalţi» [59].

Într-o perioadă cînd teatrul manifestă tendinţe de emancipare de limbajul verbal, cînd majoritatea teoreticienilor teatrului modern se străduiesc să demonstreze că esenţa teatrului stă în mişcare şi mai puţin în cuvînt, ba chiar să inverseze raporturile şi sensul de influenţare dintre limbajul vorbit şi limbajul scenic, dintre comportamentul verbal şi comportamentul corporal, dicţiunea rămîne o problemă actuală a teatrului modern. Nu numai ca o problemă tehnică supusă mijloacelor noi de expresie, ci ca o problemă în sfera căreia se încorporează însăşi existenţa estetică a teatrului contemporan.

[57] Denis Bablet, *Les techniques de l'acteur (interview avec Grotowski)*, în *Les lettres françaises* nr. 1174, 16–22 mars. 1967.

[58] «Acte sérieux, solennel, de révélation. L'acteur doit être prêt à l'extrême sincérité. C'est comme une marche vers le sommet de l'organisme de l'acteur en lequel s'unissent la conscience et l'intuition» (Grotowski, *loc. cit.*).

[59] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ŞCOALA MOLDOVENEASCĂ DE COMEDIE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

de OLGA FLEGONT

La jumătatea secolului al XIX-lea, la Iaşi înfloreşte o şcoală de teatru de lungă şi bogată tradiţie, şcoala moldovenească de comedie, care va marca în istoria teatrului românesc o etapă foarte originală a spiritului autohton. « Dulce tîrgul Ieşilor » era pe atunci un centru de aleasă intelectualitate, crescută lent şi temeinic prin însuşirea culturii occidentale — îndeosebi a celei franceze — pe un fond patriarhal de autentică şi veche nobleţe spirituală. Gustul pentru artă şi literatură, înclinaţia către meditaţia lirică ori filozofică aveau vechime în ţara Moldovei; tot atîta cît gustul şi înclinaţia către spectacol, de curte sau de uliţă, şi mai tîrziu de teatru, în limbă străină; apoi de teatru românesc, după ce spectacolul de salon, spectacolul de « familie », deschisese o perspectivă nouă de divertisment pentru cercurile boiereşti. Desigur, teatrul francez din Iaşi, cu bunii săi comedieni, fusese un imbold şi o pildă pentru întemeierea unui teatru moldovenesc, dar ceea ce îşi va pune amprenta pentru o jumătate de secol pe stilul şi şcoala de teatru moldovenească va fi acea atmosferă a începuturilor, cînd spectacolul de teatru păstra — chiar pe o scenă oficială, profesionistă — caracterul unei petreceri de familie, parfumul unei intimităţi fermecătoare între actori şi spectatori, actorul şi spectatorul care puteau lua oricînd unul locul altuia, caracterul unei reuniuni de prieteni veseli, bine dispuşi, nepăsători şi puşi pe şotii, nimic dintr-un spectacol public, ci ca şi cum totul s-ar petrece « între noi », chiar de-ar fi de faţă şi o mie de oameni. Acest *acasă* a creat un climat extraordinar pentru libertatea imaginaţiei şi a fanteziei, a dat frîu liber improvizaţiei spontane, din preaplin, care venea să umple forme şi modele strîmte, şi ale căror limite erau depăşite cu graţie şi dezinvoltură, într-o « joacă » creatoare de stil şi personalitate.

Mîna de actori care au început şi sfîrşit drumul acestei şcoli de comedie — în special de comedie moldovenească —, Luchian, Bălănescu şi maeştrii lor întru spirit şi stil, Costache Caragiali şi Matei Millo, proveneau din clase privilegiate. Buni cunoscători de limbi străine şi de literatură franceză, oameni care călătoriseră în străinătate şi, atraşi de teatru, frecventaseră asiduu, nu numai în tinereţe, ci şi mai tîrziu, spectacolele pariziene, aceşti actori cunoşteau — neîmpinşi de nevoie sau de imposibilitatea de a se realiza în alte domenii — teatrul, în ce are el esenţial: bucurie şi entuziasm. Aceşti actori aleseseră din pasiune, din porniri adînci şi inerente fiinţei lor. Avuseseră libertatea de alegere. O aveau şi pe cea de exprimare. Erau liberi să joace aşa cum voiau, aşa cum doreau. Înaintaşi nu au avut, de urmaşi nu le-a păsat niciodată. De critici — puţini şi neformaţi — nu ţineau şi nici nu aveau de ce ţine seama, comparaţiile cu actorii străini erau mai mult în favoarea lor, a celor neţinuţi în loc de nici o tradiţie, publicul îi adora, publicul de *prieteni*, prieteni şi rude din saloanele boiereşti, sau prieteni acceptaţi printr-o benevolenţie boierească extinsă peste mahalalele Păcurarilor şi Tătăraşilor. Iar toată această explozie meridională de fantezie şi eliberare a fiinţei îşi găseşte un diriguitor, zeu şi supus, un diriguitor poet,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

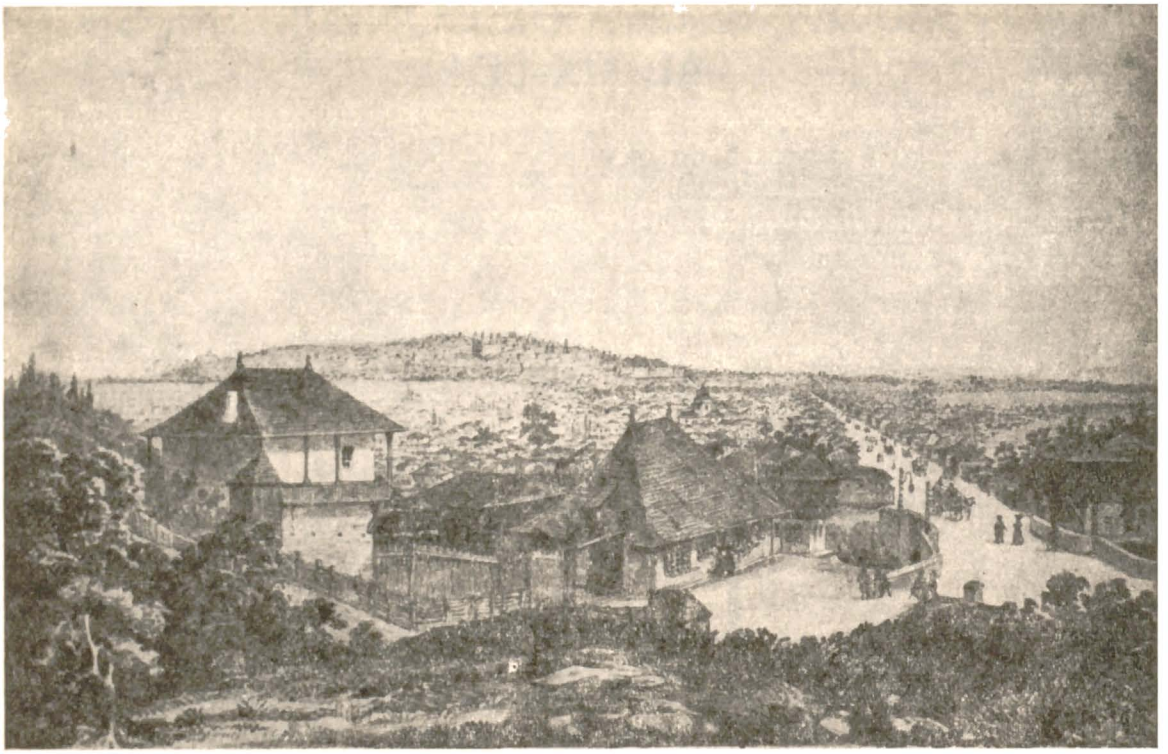


Fig. 1. — Vedere generală a Iaşului, de la podul Nicolini. Litografie după J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph. . .* [către 1850]. Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe).

Fig. 2. — Strada Mare din Iaşi. Litografie după J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph. . .* [către 1850]. Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

răsărit cu aceeaşi graţie de menuet şi cu aceeaşi vitalitate de bîlci ca ei ceilalţi, toţi: Alecsandri.

A scris pentru ei, imaginîndu-i pe scenă, în eroi care nu aveau încă cuvînt pe hîrtie. A făcut mai mult decît atît: a ordonat joaca aceasta « de-a teatrul », cu spirit ascuţit, în scrisori care sînt mărturii ale patimii pentru un teatru de fineţe şi nobleţe intelectuală. Nu credea că ar fi umilitor pentru el, bardul de la Montpellier, să caute prin rafturile antica-

Fig. 3. — Strada Mare din Iaşi, « Paveaua de lemn ». Litografie după J. Rey (*Album de douze vues de la ville de Jassi, exécutées par J. Rey et dédiées à Son Altesse Le Prince Régnant de Moldavie par P. Muller — Lithograph...* [către 1850]. Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe).

rilor de pe malurile Senei comedii şi farse pentru teatrul de acasă [1]. Şi nici să-l aştepte pe Luchian la ieşirea din scenă ca să-l felicite şi să-l îmbrăţişeze în văzul tuturora pentru că jucase admirabil un rol scris tot pentru el [2]. Departe de ţară, voia să ştie neapărat de ce anume mai este nevoie pentru acest teatru din Iaşi, care însemnase totul pentru reprezentarea comediilor lui [3]. Iar comediile lui Alecsandri, pe lîngă valoarea lor literară intrinsecă, sînt rezervoriul în care se păstrează, sub forma subtilă a atmosferei, substanţa acestei şcoli de comedie care a rezistat foarte mult timp, cu vorba ei galeşă şi legănată, cu ritmul ei lent şi *trouvailles*-urile de mult ştiute, îmbibată însă de o suavă şi nesfîrşită nostalgie. Tîrziu, cînd le scrie,

[1] « Mon cher Luchian, Je vous ai fait un choix d'une soixantaine de pièces: drames et vaudevilles, en un, deux, et trois actes, que je vous enverrai par la première occasion. (...) Vous trouverez dans cette collection de quoi vous défrayer pour tout l'hiver. Je vous recommande particulièrement les farces de Labiche, ce sont les meilleures. (...) En fait de drames j'ai pris au hasard, en me guidant sur les titres. (...) Ainsi bonne chance, travaillez ferme et faites-vous couvrir d'applaudissements et de pluie d'or » (cf. scrisoare în copie, *ms.*, 1857, din Fondul *Alecsandri V. — Luchian N., Secţia de corespondenţă*, nr. 66618, *Msse rom.*, BARSR).

[2] « Mon cher Luchian, Recevez mes compliments; vous avez parfaitement joué hier à votre bénéfice. Si vous venez aujourd'hui, chez nous, nous dire que je suis allé dans les coulisses, après la représentation du *Palamariul* pour vous complimenter » (cf. scrisoare în copie, *ms.*, f.a., din Fondul *Alecsandri V. — Luchian N., Secţia de corespondenţă*, nr. 66620, *Msse rom.*, BARSR).

[3] « Je suis enchanté d'apprendre que le théâtre fait de bonnes affaires et que mon répertoire continue à être en vogue ... » (cf. scrisoare în original, *ms.*, Paris, 1858, din Fondul *V. Alecsandri, Secţia de corespondenţă*, S 31 (2)/LVIII, *Msse rom.*, BARSR).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Afişul primei reprezentaţii a comediei *Farmazonul din Hîrlău*, de Alecsandri, la Teatrul de Varietăţi din Iaşi, 18 noiembrie 1840 (Biblioteca Academiei, Fondul *Foi volante*, mapa XIV, 1, nr. 16).

Fig. 5. — Afişul primei reprezentaţii a vodevilului *Les Inconvénients de la diligence, ou Monsieur Bonnaventure en voyage*, de Francis (Baron d'Allarde), Théaulon şi Darbois, la Teatrul francez din Iaşi, 30 noiembrie 1844. Printre interpreţi, în rolul unui « briguadier », « Mr. Lucain » — Neculai Luchian (Biblioteca Academiei, Fondul *Foi volante*, mapa XIV, 1, nr. 205).

îşi va dori dramele istorice jucate la Bucureşti; minunata şcoală de teatru moldovenească fusese o şcoală de comedie.

Aşa cum tradiţia de interpretare a *commediei dell'arte* se cristalizase în faimoasele *lazzi*, aşa cum tradiţia molierească se întemeiase pe forţa comică sublimată a replicii clasice, aşa cum, mai tîrziu, tradiţia de reprezentare a comediei caragialiene se va extrage din « reintegrarea » scenică a *tipurilor* dramatice, tradiţia şcolii moldoveneşti de comedie este concentrată în jurul unui element singular, teatral prin excelenţă, generator de surse comice inepuizabile, generator totodată de candoare şi grotesc — căci între aceste extreme a oscilat spiritul acestei şcoli care nu a cunoscut cumpănita linie de mijloc. Iar acest element este *imbroglio*, încurcătura, călcatul în blide — cu o vorbă veche moldovenească —, gafa graţioasă şi năucă sau confuzia enormă, neverosimilă, a unor încurcă-lume; dar, niciodată, nimic brutal, strident sau grosolan. De undeva precizia savantă a şcolii de la Palais-Royal, de altundeva un rafinament intelectual sau, poate, şi un răsfăţ al acelui *dolce far niente* cu rîsete de mătase şi minţi agere în a pricepe şi a gusta gluma, în a o inventa. Şi ca un lux, un lux pe care şi-l pot permite fără prejudicii numai cei ce prin firea lucrurilor sînt la adăpost, feriţi de zeflemele, vorba pipărată de mahala moldovenească, adunată şi dreasă, ca un vin îmbătător, din gura leliţelor, nanelor şi nicocheralelor. Nu măscări de Fanar, ci humorul autohton, plin de tîlc, de la hotarul dintre « ţărăniile » lui Creangă şi întorsătura de spirit deprinsă la şcoala franţuzească ori grecească.

Într-adevăr, actorii şcolii moldoveneşti de comedie, maeştri şi discipoli, cei mai de vază şi cei mai mulţi, proveneau din protipendada ieşeană, iar cercul rubedeniilor şi al prietenilor buni ajungea pînă la Curte. Oameni cu şcoală, un Matei Millo, un Neculai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Luchian sau Costache Bălănescu, Bosie, Idieru, Greceanu, Handoca, Sterian, erau mici boieri de țară, mai vechi și mai noi, cu tinereți zvînturate la Paris, la Roma, la Stambul. De Millo, promotorul, și de Alecsandri, sufletul și mintea acestei școli, de Luchian și Bălănescu, marii ei comici, de Poni, tragedianul, și, în sfîrșit, de Mihail Galino, palidul senior al scenei ieșene, nu sînt multe de adăugat, lucrurile fiind știute [4]. În casele lor de oameni înstăriți ori scăpătați, la moșie sau la viile din preajma orașului, pline de oaspeți moldoveni și străini, petrecerile de familie sau între prieteni sînt întîlniri de salon literar; se face muzică, se declamă versuri originale sau nu, în limba franceză sau în grecește, în italienește, în nemțește, în românește. În trecere prin Iași, actori și cîntăreți străini, muzicieni sau « artiști tragedieni » dau mici concerte de muzică vocală sau instrumentală și « serate declamatorii », pînă tîrziu, către 1880, în saloanele lui Mihail Galino, amfitrionul pasionat al literaților și artiștilor [5]. Conversația e scăpărătoare, comportamentul de o cuviință desăvîrșită, atmosfera e dominată de farsele și glumele lui Neculai Luchian. Datorită provenienței lor, care impunea și astîmpăra eventuala ironie, prezența actorilor ieșeni în casele boierești ori în acelea ale negustorilor și funcționarilor din proaspăta protipendadă nu era de fel o sursă de echivoc. Dimpotrivă, situația lor privilegiată îi transforma pe ei, actorii, în stăpîni și domni ai societății ieșene; mai mult decît atît însă, acești actori erau liberi să observe, să cîntărească și să aleagă ce voiau să ducă pe scenă, liberi de propriile lor prejudecăți, ca și de ale altora. Printr-un transplant întîmplător, dar fericit, salonul ieșean devenise un fel de bulevard închis, de sorginte pariziană, un bulevard al boemei actoricești, care obliga la ascuțimi și iuțeli ale minții, la desfătătoarea înflorire a humorului, a glumelor, a jocurilor de cuvinte și a farselor care intrau în tradiție [6]. Nimeni nu avea trac. Iar din saloane — în

[4] Totuși, adunînd și comparînd date răzlețe, mărunte în aparență, se pot adăuga celor aflate din binecunoscuta bibliografie istoriografică devenită clasică lucruri noi, neștiute încă. În mapa XIV, 1, din Fondul *Foi volante* de la Biblioteca Academiei, se află două afișe, nr. 202 și 205, ale unor reprezentații date de Teatrul francez din Iași, cu *L'Homme blasé*, de F.—A. Duvert și Lauzanne (18 noiembrie 1843) și *Les Inconvénients de la diligence, ou Monsieur Bonnaventure en voyage*, de Francis (Baron d'Allarde), Théaulon și Darbois (30 noiembrie 1844); în distribuțiile celor două vodeviluri, roluri minore sînt interpretate de un anume « Mr. Lucain »: « Un paysan » și « Un briguadier ». După cercetarea fundamentală a lui Ion Horia Rădulescu, *Le théâtre français dans les Pays Roumains (1826—1852)*, Paris, 1965, activitatea « avant aussi bien qu'après Jassy » a acestui « Lucain », actor de gen « accessoires » din trupa teatrului francez, a rămas cu totul necunoscută: chiar printre cei mai mărunți actori francezi ai timpului, « Lucain » este de negăsit (*op.cit.*, p. 219—220). În « sezoana » 1852/53, în urma plecării lui Matei Millo din Iași, un afiș în limbile română și franceză anunță convenția provizorie încheiată de Victor Delmary cu Ioan Poni și Neculai Luchian. Textul francez: « Mr. Delmary vient de passer avec MM. Pony et Lucain une convention provisoire . . . » (Biblioteca Academiei, Fondul *Foi volante*, mapa XIV, 1). În « sezoana» 1860/61, un act de arhivă, redactat în limba franceză, menționează angajarea lui Neculai Luchian: « Date des engagements: . . . Mr. Lucain du 1er Novembre 1860 » (*Osebite socotele și quitanțe a Teatrului Național din sezóna 1860—61/nr.14*, Arhivele Statului Iași, Fondul *Documente pentru Teatrul din Iași*, pachet 318, nr. 90). El însuși, Neculai Luchian, semnează deseori *Lucain*, în tinerețe. Un biograf al lui, N.A. Bogdan, își amintea că Luchian jucase nu numai în spectacolele trupei moldovenești, dar și în cele ale trupei franceze conduse de Marie Thérèse Frisch; Neculai Luchian — *Lucain*, ca și Idieru — *Idière*, actori moldoveni. Și desigur, acum, apariția meteorică a unui « Mr. Lucain » — actor francez nu mai este inexplicabilă . . . Dar numele *Lucain*, identificat cu *Luchian*, îndeamnă și la alte asociații. Pe lîngă arta dramatică, Neculai Luchian studiase și muzica, în Italia (D.G., *Teatru național*, în *Albina românească*, Iași, 1845, nr. 85, p. 338); la Paris plecase să studieze pictura și se întoarce actor; dar se pare că pictura îl mai atrage încă un timp, și i se dedică uneori, vara, în călătorii. Luchian trebuie să fie acel « pictor Lucain », prietenul necunoscut și neidentificat care-l însoțește în vara anului 1845, la Constantinopol, pe Vasile Alecsandri (G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, București, 1965, p. 13 și 15). În jurnalul său de călătorie, pe care îl intitulează *Memoranda*, Alecsandri notează sumedenie de impresii, întotdeauna împărtășite cu tovarășul său de drum: « J'ai fait remarquer à mon jeune peintre un tableau de nuit magnifique » (*Memoranda, ms.*, Fondul *V. Alecsandri, Msse românești*, nr. 4497, BARSR, fila 4 v.); și continuă: « Mon jeune artiste a été pris à cette vue d'un grand enthousiasme et m'a promis de rendre toutes ces beautés sur la toile. Heureux les peintres de talent! » (*ibidem*, fila 5 r.). Din pricina arșiței, « nous restons presque toute la journée enfermés dans nos chambres, occupés l'un á écrire, l'autre á dessiner » (*ibidem*, fila 20 v. — 21 r.). Luchian și Alecsandri într-o ipostază inedită.

[5] Arhivele Statului Iași, Fondul *Teatrul Național*, an. 1880, dosar 5 (5), filele 17, 52, 53, de exemplu, ca și multe alte acte de arhivă.

[6] « La société de Jassy l'emporte sur celle de Bucarest par les manières: on y remarque plus de distinction chez les femmes; quelques salons rappelleraient même parfaitement les nôtres . . . » (A. Labatut, *Bucharest et Jassy*, în *Revue de Paris*, 1838, nr. 51—52, p. 156). Iar Saint-Marc Girardin, alt călător francez, constată că în Moldova, mai mult decît în Valachia, aristocrația este mai bogat și mai rafinat reprezentată (*Souvenirs de voyage et d'études*, tom. I, Paris, 1852—1853, p. 296).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Matei Millo. Portret de Niccolò Livaditti (Institutul de istoria artei).

Fig. 7. — Neculai Luchian. Portret de Constantin D. Stahi (Muzeul Teatrului Naţional — Iaşi).

lojele teatrului sau pe scenă, unii despărţiţi de alţii de rampă, dar cu toţii purtaţi pe sus de publicul nemaipomenit al Iaşului, care ajungea la incandescenţă pentru un singur gest sau un singur cuvînt. În sala teatrului trăia o mare familie, unică, mereu aceeaşi, mereu acolo, în serile lungi de iarnă, iar cînd cineva absent se reîntorcea era aclamat ca un prinţ de sînge. Beneficiile sau aniversările actorilor se transformau în mari petreceri, cu afişe tipărite pe satin de mătase sau tafta, cu fluturi de hîrtie care plouau din podul teatrului prin deschizătura policandrului şi pe care erau scrise cu caligrafii înflorite sonete dedicate sărbătoritului.

În această atmosferă de familie, spectacolul era aşteptat şi savurat mai puţin cu surpriza şi agitaţia resimţite în faţa unui lucru nou, cît cu încîntarea ce ne cuprinde la revederea unor lucruri foarte cunoscute şi foarte îndrăgite, ştiute pe de rost. Ştiută pe de rost este şi scufundarea aceasta într-un univers de senzaţii şi altădată încercate şi aşteptate să desfete iarăşi. În acest climat, spectacolul mergea pe un drum fără întoarcere, către perfecţiune, pentru că nu unda de şoc, şi nici emoţia tăioasă, crudă, şi nici veselia violentă nu sînt unelte de şlefuire, ci « ritmul încetinit », acest timp « oprit în loc » al spectacolului *recunoscut*, al jocului scenic *recunoscut*, timpul muzical al artei teatrale, cînd fiecare clipă, încetinită, se opreşte parcă în spaţiu şi cu o rotire lentă îşi împrăştie lumina, cînd fiecare gest, cuvînt sau chiar nuanţă trecătoare, imponderabilă, se opresc pentru a fi prinse, cînd *jocul* devine lectura unei partituri muzicale, iar vibraţia fiecărei note, urma sonoră a fiecărui sunet vin să se aşeze exact acolo unde o sală întreagă le aşteaptă să cadă, cu o uimitoare ştiinţă a preciziei, ştiinţă deprinsă şi de actor şi de spectator, şi cu o nostalgie fără hotar pentru ceea ce trăiau cu toţii în acele clipe de neuitat şi de neoprit în loc. Cînd perfecţiunea apare undeva, ea conţine în sine, implicit, germenul nereîntoarcerii ei în timp, şi nostalgia cu care este contemplată nu înseamnă altceva decît sentimentul scurgerii timpului, a acelui timp încîntat care a fost drumul fără întoarcere al şcolii moldoveneşti de comedie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca în orice teatru al secolului al XIX-lea, comedia şi pofta de rîs a spectatorilor erau însoţite de tragedii şi drame, de gustul pentru ficţiunea fantastică sau sentimentală[7]. Atmosfera şi decorurile melodramei, emoţia ciudată stîrnită « de-atîtea vijelii neverosimile, de-atîtea trăznete sfîrîite, tunete dogite, fulgere pleznite, spectre în cearceafuri, atente sau mai bine zis neatente la şoapta suflerului, îngeri traşi de subţiori dintre culise, diavoli care dispăreau cu viteză de broască ţestoasă în trape cu balamale ruginite . . . »[8], conţin o doză mare de comic, care se confundă pînă la anihilare cu ceea ce constituia substanţa şcolii moldoveneşti de comedie. Pînă şi *intrigantul*, geniul rău al melodramei, sugrumat de invidie şi de ambiţii şi care cade răpus de dispreţul tuturora la final, este aproape întotdeauna o apariţie grotescă şi ambiguă, care înfiora dar, fără îndoială, stîrnea şi rîsul. Nici nu se putea altfel: « ... jucat după vechiul şi veşnicul calup: cu părul roşiu şi creţ, cu sprincenele groase şi îmbinate, cu priviri piezişe şi fulgerătoare aruncate în dreapta şi-n stînga, cu mersul de manechin tras de sfoară: păşind un pas larg şi apoi oprindu-se, pe urmă alt pas, descriind cu piciorul aproape o jumătate de circumferinţă şi iear oprire; iear vocea groasă şi cavernoasă »[9]. Viziunea comică şi viziunea tragică se dezvoltau laolaltă, întrepătrunse, pe acelaşi fond comun, idilic, pe care apăruseră; ani de-a rîndul, pe scena teatrului moldovenesc s-au perindat în alte ipostaze şi în alte deghizamente eroi tragici ori comici care nu-şi pierdeau niciodată primii ridicolul şi ceilalţi nostalgia[10]. Niciodată n-a plecat din vechiul tîrg al Iaşului amintirea acelui tărîm de încîntare ce fusese lumea simplificată şi îndulcită a pastoralei şi unde înflorise teatrul, atmosfera romanelor lui Gessner şi Florian: « Păstorii lui îmbrăcaţi în haine de mătase, purtînd iarna şi vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decît a filologilor noştri, păstoriţele lui cu rochie de gază şi de blondă, cu ciuboţele de prunelă, cu noduri de cordele cumpărate de la Mikuli de pe atunce, povăţuind nişte mei cu lînă mai delicată decît mătasea, care mîncau numai livand, rosmarin şi se adăpau numai cu apă de roze şi de *mille fleurs*, îmi păreau oamenii cei mai fericiţi din lume »[11], scrisese Kogălniceanu prin 1841. O generaţie întreagă crescuse cu aceste lecturi; reminiscenţele lor supravieţuiau în societatea timpului, în teatrul timpului, în arta actorilor lui.

Şcoala moldovenească de comedie a fost o şcoală a comediei naive şi pure, de o naivitate şi puritate dorite şi voite, dar nu numai atît, foarte savant şi foarte precis drămuite. Nicu Pîlciu şi Jocrisse, Coconu Grigore Bîrzoi şi Hagi Petcu, Coana Chiriţa şi acea Sapho de Quimpercorentin, muză de la Burdujeni, *Iaşii în carnaval* sau *Rătăcirea unui baston şi a*

[7] Dar chiar cînd se reprezintă *Ţarina sau Moartea lui Petru cel Mare*, citeodată — şi nu foarte rar — însuşi Galino este silit « de pe scenă chiar a se adresa către publicul unei loge din apropierea orchestrei ca să binevoiască a nu conturba representaţia prin convorbiri şi rîsuri cu hohote » . . . (B.D., *Teatru român*, în *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1870, nr. 4). Nu numai publicul poartă vina; sînt şi întîmplări de pomină, ca la spectacolul cu *Nebuna din Londra*, cînd « perdeaua » cade « mai înainte de timp . . . răpind astfel cea mai efectuoasă culminaţie a rolului d-nei beneficiente, care la căderea nenorocitei perdele abia începusă încă jocul de delir al văduvei Lidney, nebuna dramei » (B.D., *Teatru român*, în *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1870, nr. 10); sau ca la spectacolul cu *Peticarul de Paris*: « . . . jandarmii poliţiei, cînd cere trebuinţa să fie şi ei în rol pe scenă, să capete mai bună instrucţie din partea direcţiunei; cu deosebire să nu fie atît de stricţi în împlinirea funcţiunei lor, precum s-a întemplat şi astă seară; destul atîta; cei ce trebui să ne înţeleagă, ne vor înţelege » . . . (B.D., *Teatru român*, în *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1870, nr. 5). Exista o veche înclinare către rîs a acestui public, dornic de haz şi veselie în orice imprejurare, dar mai ales în sala teatrului, tradiţie întemeiată cu ani în urmă, pe vremea cînd Luchian apărea în *Un rămăşag sau O intrigă de bal-masché*, iar « rîsul era comun ba şi întrerumpătoriu piesei, făcînd lacrima curge pe feţele mai multor spectatori » (D.G., *Teatru naţional*, în *Albina românească*, Iaşi, 1846, nr. 5, p. 18).

[8] Al. Philippide, *Melodramă de pe vremuri*, în *Almanahul teatrului românesc*, Bucureşti, 1942, p. 52.

[9] L. Girbea, *Întîiea oară la teatru*, în *Evenimentul literar*, Iaşi, 1894, an. I, nr. 45, 24 octombrie.

[10] Însuşi « artistul dramatic cel mare » devine citeodată o figură comică: « închipuindu-şi că au atins cea mai înaltă culme a artei dramatice, el nu mai poate vorbi cu glasul ce i-a dat firea, ci sau şopteşte printre dinţi, încît nime nu-l aude, sau strigă şi ţipă de ţiue urechile ascultătorilor . . . Numai tragediile îi plac . . . numai acele unde sunt lupte, ucideri, dueluri, peşteri, codri şi pustiuri fiindcă în aceste are roluri de efect. Aici el poate răcni, gesticula, scoate sabia sau pistolul, poate umbla cu mînele prin păr, poate resturna mese şi scaune, poate leşina, muri şi ucide pe timp de tunet şi trăsnet. (. . .) *Haidem pentru ca să eşim!* strigă el şi, necunoscîndu-şi eşirea, de vreme ce n-a făcut repetiţii, ese cu paşi gigantici prin mijlocul unui părete . . . caută în stînga fereastră pe care a să se arunce şi aceasta e în dreapta, sau voind a fugi de cineva ese tocmai prin uşa prin care persoana evitată intră şi se loveşte cu aceasta pept în pept, sau ia zidul drept uşă şi de aceste încurcături publicul rîde . . . » (Iacob Negruzzi, *Artistul dramatic (Copii de pe natură)*, în *Convorbiri literare*, 1872, an. V, nr. 21, p. 336—337).

[11] M. Kogălniceanu, *Ilusii perdute*, Iaşi, 1841, p. 74—75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unui cortel, *Boieri şi ciocoi* sau *O capelă de paie de Italia* rămîn creaţii de faimă, exclusive, de nerepetat, ca şi atîtea altele, ale unor comedieni de subtil intelect şi har, înzestraţi în a percepe cele mai suave şi cele mai groteşti forme ale comicului în viaţă, şi în a le transla pe scenă, cu graţia şi mai ales cu dezinvoltura unor actori din secolul al XVII-lea.

Ar fi primejdios — deşi ipoteza este atrăgătoare — şi totodată inexact ca reconstituirea trăsăturilor caracteristice ale şcolii moldoveneşti de comedie să fie încercată sub semnul desprinderii provocate a fenomenului teatral din mediul social în care s-a dezvoltat. S-ar vedea însă atunci, oricît de paradoxal ar părea, că însuşi fenomenul îşi pierde consistenţa şi, redus la un product de laborator, rămîne doar o schiţă posibilă a ceea ce a fost, în fond, cu adevărat. Să nu uităm că, nelegată şi nestructurată de formele şi de formulele vreunei tradiţii moştenite, şcoala moldovenească de comedie este « impresionată » cu atît mai viu de viaţa mediului înconjurător, de societate.

Fig. 8. — Costache Bălănescu. Caricatură de C. Jiquidi (reproducere după N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1913).

Fără să aibă deprinderea de « a traduce » într-un limbaj pur teatral, comedienii moldoveni aduc pe scenă limbajul foarte real al vieţii de toate zilele, suma de mijloace de comunicare exersate firesc în societate, iar realismul acestora este intrinsec. Aşa încît « momiţăriile » sau comportamentul de « păpuşi mechanice » pe scenă nu sînt decît marca acelei vechi şi greu de lecuit sfieli omeneşti de a te *arăta* în faţa altora. De altfel, tradiţia acestei şcoli s-a sprijinit pe o dramaturgie căreia de multe ori i s-a putut contesta originalitatea inspiraţiei în ce priveşte intriga, deznodămîntul, conflictele şi chiar personajele, dar cu nici un chip *autenticitatea limbii*: limba comediilor lui Vasile Alecsandri sau a comediilor lui Costache Negruzzi, limba pe care o vorbesc eroii lor este cu totul autentică, a locului şi a timpului, încărcată de originalitate, foarte reală. Şi nu numai limba. O sumedenie de întîmplări a căror cheie s-a pierdut de cele mai multe ori [12], o sumedenie de moravuri şi apucături pe care pînă şi un francez, ca J. A. Vaillant, se pasiona să le regăsească şi să le recunoască prin mahalalele Păcurarilor şi ale Sărăriei [13], formau suportul viu şi real al acestor comedii şi, prin ele, al jocului marilor actori comici moldoveni.

Acei de mai tîrziu « copii leneşi care fug de la şcoală » [14], actorii vrîstei de aur a teatrului moldovenesc, Luchian, Bălănescu, Theodorini, Smaranda Merişescu, au creat,

[12] În 1852, la Fălticeni, Wilhelm von Kotzebue se amuză ascultînd povestea autentică, şi care făcea încorjurul tîrgului, cu curcanul, acel « becher singuratic din curte » ce va apare şi în *Coana Chiriţa în provincie* (cf. W. von Kotzebue, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, Leipzig, 1860, p. 124).

[13] « Je vais donc tous les deux jours au théâtre, c'est-à-dire que je ne manque pas une représentation; dans les jours d'intervalle, je m'enfonce, tantôt dans Sàrarie, tantôt dans Pìcurar, cherchant partout à dérober quelques-uns de ces échantillons de moeurs qui reparaissent sur la scène plus ou moins bien brodés » (J.A. Vaillant, *La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or, Ardialiens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, vol. III, Paris, 1844, p. 448.

[14] Aşa îi numise Ştefan Vellescu, prin 1864, în *Memoriile* sale. Iar în anii 1886—1893, în teatru existau încă amenzi care zugrăvesc savuros atmosfera unor timpuri mai vechi: pentru « minuntul de întîrziere cînd nu se află frizat la timp », pentru fumatul « pe scenă », pentru « aducerea streinilor »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

așa cum se întîmplă cîteodată la începutul unui drum, tradiția unei școli de teatru întemeiate pe autenticitate, tradiția unui stil original, ai cărui desăvîrșiți maeștri, Luchian și Bălănescu, au fost și modelele celor ce i-au urmat: Ioan Lupescu, Mihail Arceleanu și Ghiță Dimitrescu. Tradiția școlii moldovenești de comedie s-a cristalizat în jurul acelui element generator de comic, *imbroglio*, care cuprinde — printr-un termen teatral perfect adecvat — categoria de comic pe care societatea ieșeană a timpului o putea furniza teatrului autohton. Exista un neîncetat curent de translație dinspre societate către teatru a moravurilor, caracterelor și, în special, a limbajului care definea și structura în modalități teatrale acest aflux de realitate autentică și profund comică pe scena teatrului. Încadrată între aceleași hotare ca și societatea, traversată de aceleași impulsuri, mișcată de aceleași patimi măreațe ori ridicole, într-o perfectă și uimitoare sincronizare cu evoluția societății care o întreținea hrănind-o cu teme, motive și intrigi, vorbe de duh și încurcături nemaipomenite, cu « comèdii » de tot felul și personaje publice sau familiale care prefigurează cu brio și « pe moldovenește » tipurile străpezitoare ale comediilor lui Caragiale, arta marilor comici ai teatrului moldovenesc păstrează o strălucire poetică, domoală și delicată, pe care nicicînd n-o cunoscuse și nici n-o va cunoaște spectacolul de comedie pe scena muntenească.

Școala moldovenească de comedie a fost o *școală de actori*, ca atîtea altele în secolul al XIX-lea, dar mai presus decît altele o școală de actori intelectuali, actori ai acestui « théâtre de Jassy qui a précédé celui de Bucarest, étant nourri d'une intellectualité plus forte et d'un talent beaucoup plus énergique » [15]. Iar consecințele acestei situații speciale au fost în primul rînd originalitatea care a guvernat procesul de închegare a unei tradiții de interpretare, și apoi — cum toate se plătesc pe lume — lenta moarte a acestei tradiții care se epuiza nu sub povara convenționalității și a formulelor ei, ci tocmai pentru că, nedisciplinată de canoane și nefortificată de exercițiul practicării lor, devenise din ce în ce mai fragilă, într-un răsfăț plin de grație, toropit și lent, fascinant, totuși, pentru istoric.

« aducerea dobitoacelor », « aducerea de lucru și mîncare » la repetiții, pentru « neușurarea punerei în scenă », cu leafa pe o lună pentru « nesupunere la ras mustațile », pentru « rîs » . . . (cf. *Tablou de amenzi aplicate actorilor și spectatorilor (proiect)*, Arhivele Statului Iași, Fondul *Teatrul Național*, an. 1886—1893, dosar 18 (35), file nenumerotate).

[15] N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 26—27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DRAMATURGIA MĂRUNTĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA (I)

de ANCA COSTA-FORU

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, literatura română se dezvoltă rapid, cu sîrguinţa de a răscumpăra prin ritmul de creştere relativa întîrziere a începuturilor. Zelul în realizarea unei organizări şi a unei diferenţieri interioare şi aspiraţia către cultura generală multiplă şi către intrarea în comunitatea de civilizaţie europeană sînt folosite demonstrativ în lupta politică pentru unitate naţională şi în revendicarea dreptului de independenţă. Dorinţa de afirmare naţională se manifestă cu toată decepţia încercată de forţele progresiste — ba este probabil chiar stimulată de sentimentele inevitabile de dezamăgire — după înăbuşirea mişcărilor revoluţionare din 1848. Dezvoltarea literaturii româneşti se intensifică mai ales după Unirea din 1859, cînd «idealul politic imediat al românilor păru înfăptuit şi numaidecît se născu ideea unei acţiuni de perfecţiune interioară. Se socoti că, după ce meritase atenţia Europei, România trebuia să-şi dovedească vitalitatea intelectuală prin creaţie» [1].

Pe lîngă apariţia de publicaţii diverse, cu voia cenzurii, în legătură cu nevoile şcolii (manuale, dicţionare), cu străinii aflaţi în ţară (ziare de limbă germană şi de limbă franceză), pe lîngă activitatea vie de traducere, care trădează lăcomia de cunoaştere, aţîţată şi de călătoriile mai dese peste hotare, ia avînt o literatură revendicativă felurită, în toate provinciile româneşti, ba uneori şi în străinătate, literatura emigraţiei. Poezia, prin Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, C.A. Rosetti, C. Bolliac, V. Alecsandri, I. Catina, Al. Pelimon, Al. Sihleanu, G. Creţeanu, A. Mureşanu, G. Tăutu ş. a., întreţine exaltarea patriotică, nerăbdarea de a trăi o schimbare. Memoriile, corespondenţa, jurnalul de călătorie, nuvela, romanul, eseul (I. Ghica, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, N. Filimon, Al. Odobescu, B.P. Hasdeu) dau prozei o pondere nouă prin forţa observaţiei critice şi asociative. Se înmulţesc genurile, formulele, tonurile; prin procedee adesea contrare se slujesc însă ţeluri comune de demonstraţie: şi lirica tristeţii, şi comicul satiric, de pildă, înregistrează prin mijloace diferite aceeaşi nemulţumire adîncă, aceleaşi accente de critică socială.

Pasiunea pentru publicistică se înteţeşte. Viaţa politică atrage din ce în ce mai mult. Presa este de cel mai mare ajutor în viaţa politică şi culturală. Imediat după 1848 apar ziare, broşuri de informaţii la Paris, ca şi colaborări româneşti în publicaţii franceze. Organele de presă sporesc pretutindeni, la Bucureşti, Iaşi, Galaţi, Blaj, Oradea, Cluj, ca şi la Budapesta, la Cernăuţi. În repetate rînduri apar foi cu o largă colaborare, cu puncte de vedere exprimate lămurit. Iniţiativa stimulării creaţiei originale, legate de realităţile naţionale, receptivitatea faţă de progresele culturii universale stabilesc programele acestor publicaţii.

Grupări care să dea continuitate acţiunii de organizare nu lipsesc: asociaţiile literare, societăţile pentru conferinţe publice, chiar dacă unele rămîn în stadiul simplelor veleităţi, reprezintă încercări îndrăzneţe care au la bază conştiinţa datoriei cetăţeneşti de a lărgi posibilităţile de informare a publicului, de a analiza problemele culturale româneşti, de a le situa în ansamblul curentelor de gîndire europeană, de a aduna pe toţi cei care se pot afirma

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 303.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în domeniul literaturii. Desigur, principiile enunţate de diversele grupări nu concordă totdeauna. Cu toate acestea, incompatibilitatea poziţiilor ideologice nu este totală: subteran, efortul cultural şi artistic comun, aspiraţiile demne de stimă spre cultura generală a naţiei le conferă o unitate şi din acest punct de vedere activitatea tuturor grupărilor contemporane direct interesate în avîntul creaţiei româneşti trebuie socotită solidară.

De această atmosferă de intensă frămîntare creatoare teatrul nu se izolează; el rămîne expresia timpului şi nu se sustrage de la obligaţii obşteşti, în virtutea conceptului despre influenţa socială a artei ca finalitate, moştenit din perioada patruzecioptistă. Preluarea aportului de gîndire al etapei precedente imprimă o continuitate în cultura naţională a secolului al XIX-lea. Mobilizarea generală în serviciul promovării creaţiei originale are consecinţe şi în sfera genului dramatic, aflat la convergenţa dintre poezie şi proză, dintre literatura didactică şi critica jurnalistică. Şi în acest sector de activitate literar-artistică se produce mult. Frecvenţa compunerii de piese dramatice reflectă încrederea autorilor în răsunetul teatrului într-o perioadă istorică de răspîntie şi trădează totodată un climat de emulaţie şi de entuziasm, chiar dacă dublat pe alocuri de inocenţă. Dificultăţile proprii genului explică în parte decalajul, în raport cu dezvoltarea generală a literaturii. Dar dramaturgia este prea necesară ca să nu se fi impus ca o obligaţie de creaţie. Autorii dramatici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sînt reprezentanţii mai multor generaţii: mai trăiesc cei de pe la 1830 (I. Eliade, G. Asachi, G. Bariţiu); pe lîngă scriitorii a căror epocă de maturitate se înscrie în zona lui 1848, dintre care mulţi continuă să producă (D. Bolintineanu, E. Carada, I. Vulcan, M. Millo), se impun alţii din generaţia tînără (G. Sion, G. Grandea, G. Baronzi, Al. Depărăţeanu, Pantazi Ghica), personalităţi de răsunet (B.P. Hasdeu, M. Eminescu, Al. Odobescu, I.L. Caragiale). Alecsandri ajunge la culmea popularităţii şi autorităţii sale; de altminteri N. Iorga va denumi perioada: « regalitatea literară a lui V. Alecsandri » [2]. Teatrul atrage pe cei mai mulţi dintre autorii vremii, fie că sînt scriitori consacraţi, fie că acordă doar temporar teatrului o parte a activităţii lor. Nici unul din autorii pieselor de teatru ale timpului nu este exclusiv dramaturg; toţi împletesc o activitate literară multiplă cu una politică, cetăţenească. Operele lor reflectă evenimente istorice trăite prin participare directă. Alecsandri, Hasdeu impresionează prin varietatea preocupărilor lor. D. Bolintineanu, Al. Depărăţeanu, E. Carada, G. Baronzi, N. Scurtescu, pentru a numi doar cîţiva, contribuie la impunerea culturii româneşti cu promptitudine, fiecare în mai multe domenii, folosind poezia, scena, coloana ziarului, tribuna parlamentului, funcţia publică de răspundere, catedra. A-şi pune permanent şi în orice sector de activitate toate capacităţile în serviciul afirmării naţionale le este specific.

Mulţi dintre autorii dramatici ai vremii sînt actori, interpreţii operelor proprii, ceea ce explică şi perseverenţa, şi deprinderea în dramaturgie: C. Halepliu, I. Dimitrescu-Movileanu, C. Dimitriade, M. Pascaly, M. Millo, Şt. Vellescu, Iorgu Caragiale, Al. Depărăţeanu (se pare că în tinereţe a fost un timp actor) [3], C. Bălănescu, I. Lupescu, Pancu etc. etc. Este de presupus că în asemenea cazuri autorul creează situaţii anumite, capabile să-i valorifice mijloacele personale de expresie, astfel încît, pentru cercetătorul de istorie a teatrului, piesele autorilor-actori conţin indicaţii preţioase despre arta atît de tranzitorie a actorului. Autorilor-actori li se datorează de cele mai dese ori acele succinte monoloage dramatice, cînd proză, cînd cuplet cîntat, în stare să dea unei simple siluete aparenţa cuceritoare a vieţii: popularele « cînticele ».

Două evenimente de ordin politic de însemnătate capitală, unirea ţărilor româneşti şi dobîndirea independenţei naţionale, domină perioada. E de la sine înţeles că dramaturgia nu rămîne străină de nici unul din aceste acte istorice, pe care le oglindeşte direct sau aluziv, fie că prezentul oferă motivele de inspiraţie, fie că alegerea subiectelor se face din trecutul naţional. Unirea, de pildă, dă naştere unei familii de piese inspirate direct din actualitatea actului istoric, după cum şi participarea României la războiul din 1877 determină apariţia dramei patriotice. Dar, în acelaşi timp, tot criteriul actualităţii operează şi

[2] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea de la 1821 înnainte*, Vălenii de Munte, 1909, p. 131.

[3] Gr. Andronescu, *Poeţii noştri. Alecsandru Depărăţianu*, în *Revista literară*, 1886, nr. 2, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în alegerea epocilor, a figurilor, a subiectelor istorice. Ideea unității poporului român, ideea necesității scuturării jugului turcesc, care reprezintă aspirațiile majore ale epocii, găsesc, de pildă, în evocarea personalității lui Mihai Viteazul un sprijin binevenit. Stăruința cu care se tratează acest capitol din istoria noastră demonstrează cît de puternic a impresionat posibilitatea, chiar pentru scurt timp, ca poporul român să fie unit între hotarele teritoriului național. În Transilvania, apărarea sentimentului de libertate l-a îndemnat fără îndoială pe Iosif Vulcan să încerce evocarea figurii lui Horia (*Din răscoala lui Horia*)[4]. Crizei prin care treceau Principatele Române după Unire i s-au stabilit analogii cu diverse perioade tulburi din istoria Moldovei. Chiar și o tragedie al cărei subiect întoarce spectatorul în timpurile străvechi, ca *Rhea Silvia* de N. Scurtescu, răspunde, prin apologia luptei împotriva tiraniei, tot unor comandamente curente în 1877, anul publicării ei. Tot pentru a celebra gloria faptelor de arme și pentru a educa eroii de care țara avea nevoie, teatrul acestor ani a fost mai cu seamă afectat reprezentării și reconstituirii unor bătălii victorioase; cele mai multe finaluri ale pieselor vremii sînt o dramatică încleștare între dușmani și românii care țin eroic piept și triumfă, deși mult mai puțini la număr. Nu rareori scena era inundată de figurație, erau aduși cai, tobele băteau, izbucnea focul bengal, fumul se risipea în sală și cortina cădea pe acest tablou de luptă ori de asediu pe care spectatorii îl aplaudau cu entuziasm; se recurgea adesea la o demagogie groasă, al cărei succes, pe lîngă un public comod, străin de fapt de realitățile războiului, îl indigna și îl jignea pe I.L. Caragiale[5].

Amploarea cîștigată de producția de drame istorice nu poate fi desprinsă de apariția unor lucrări de cercetare asupra trecutului, de publicarea izvoarelor. Tipărirea cronicilor Moldovei de către M. Kogălniceanu și apariția *Istoriei lui Mihai Viteazul* de N. Bălcescu îndeamnă pe autori să încerce nuvela, balada și drama istorică. În plină desfășurare a mișcării naționale, exemplele trecutului sînt chemate să consolideze revendicările prezentului, să pună în discuție problemele actualității.

Interesul pentru istoria națională este un fenomen literar care aparține unui ansamblu mai larg și nu se menține numai în cadrul literaturii noastre naționale; circulația lui e internațională și firească în secolul înfloririi romantismului în întreaga Europă: « la tendance naturelle du siècle c'est la tragédie historiques », spunea de altfel unul dintre teoreticienii curentului, doamna de Staël[6]. Romantismul românesc este o mișcare influențată direct de descoperirea revelatoare a propriei noastre creații populare, dar și de schimbul de idei cu Apusul și în special cu Franța. Dintre motivele romantice, romantismul nostru reține mai cu seamă poezia trecutului glorios, a mîndriei patriotice. Însușit adînc și transformat « în acea substanță proprie de care au nevoie toate organismele în procesul lor de creștere sau de întreținere a vieții »[7], este motivul patriotic, autentic la noi pentru că el corespunde conștiinței naționale, rezistenței în fața amenințărilor de deznaționalizare într-o lungă epocă de împilare străină. False, fără să răsfrîngă împrejurări sociale ale locului și timpului evocat, rămîn formulele romantismului francez (de pildă retorismul hugolian în *Grigore-Vodă* de Al Depărățeanu) ori german (de pildă fantasticul legendar în baladele și dramele istorice de G. Asachi), aplicate fără corespondențe unor subiecte românești. Spiritul realist, ca și umorul ca un element al realismului, reacționează de cele mai multe ori în fața insistențelor romantismului de împrumut și efectul este caracteristic: întrepătrunderea de aspecte romantice și realiste este în favoarea trăsăturilor realiste. Bivalența aceasta specifică, relativitatea aderării la romantism reies și din disponibilitatea dublă a autorilor vremii: de cele mai multe ori același scriitor compune și dramă, și comedie.

Comedia vremii vădește preocuparea pentru exactitatea și efortul de oglindire a realității — chiar dacă prin intenționate îngroșări și exagerări — este prima ei veleitate.

[4] Lucian Drîmbă, *Contribuția lui Iosif Vulcan și a « Familiei » la dezvoltarea teatrului din Ardeal*, în *Limbă și literatură*, 1956, vol. II, p. 118.

[5] *I. L. Caragiale. Despre teatru*, București, 1957, p. 134. Ironia cu care și N. Scurtescu în *Un cuvînt*, prefața la *Rhea Silvia*, previne eșecul încercărilor sale (« ...din parte-mi... le recunosc trei defecte: 1) sînt scrise în versuri; 2) nu sînt localizate; 3) lipsește focul bengal ») se referă tot la succesul pe nedrept dobîndit din partea unui public neevoluat de către niște autori cu trîmbița la gură.

[6] M-me de Staël, *De l'Allemagne (Les grands écrivains de la France)*, vol. II, Paris, 1958, cap. XV, p. 256.

[7] T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, București, p. 289—290.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu ochi de caricaturist, ea descoperă o lume în care resorturile intrigii sînt mai cu seamă căpătuirea, parvenitismul, mezalianţa, jocurile frivole ale noii aristocraţii. Permanenta solicitare exercitată asupra autorului dramatic de către actualitate duce în această perioadă de dispute lingvistice la inserarea problemelor de limbă în tematica pieselor. Parodia limbajului a atras întotdeauna atenţia dramaturgilor, care-i cer efecte comice. Susţinerea limbii vorbite, combaterea purismului şi a pedanteriei etimologiste nu pot găsi un aliat mai nimerit decît dialogul teatral, nu pot sconta rezultate mai directe decît prin literatura dramatică. Strîns legată de ambianţa ideologică generală, comedia originală devine astfel, la nevoie, o tribună de dezbatere a viabilităţii limbii într-o vreme cînd scrierea şi vorbirea sînt implicate în lungi şi contradictorii argumentări.

Cum este şi firesc, producţia, numeric mare, datorată unor autori de formaţii şi de capacităţi felurite, are un caracter compozit, nivelul artistic nu poate fi continuu. Nu toate piesele scrise pentru teatru în această perioadă se şi joacă. Unele au rămas necunoscute, în manuscris sau închise între pagini de revistă. Textul altora, destul de numeroase, jucate ocazional, dar netipărite, n-a ajuns pînă la noi (de pildă piese de I. Vulcan, A. Rocques, Miclescu, Porfiriu, Macovei, Mihăilescu, I. Gîrleanu, Stănescu, Penescu, Orăşanu etc.). Oricît de prolifici ar fi autorii, literatura dramatică românească nu exprimă încă nici suficient, în raport cu nevoile mereu mai numeroase ale unui teatru în plină dezvoltare, şi nici exemplar, comparativ cu ce oferă dramaturgia universală; o însemnată răspundere revine astfel în continuare activităţii de traducere.

Difuzarea dramaturgiei originale este variată, uneori semnificativă, alteori contradictorie, nu totdeauna şi neapărat în funcţie de valoarea piesei. Ceea ce însă defineşte viaţa teatrală a epocii este frecvenţa cu care comediile lui Alecsandri sînt reprezentate pretutindeni unde se joacă teatru în limba română. În timp ce comediile lui figurează permanent în repertoriul fiecărei stagiuni, durabilitatea pieselor altor autori n-a depăşit o stagiune, uneori nici atît. Supuse unei mode de inspiraţie europeană, în consecinţă perisabile ca şi moda, multe dintre piese reprezintă doar documente ale resurselor momentane şi ale gustului unei perioade din care nu se desprind. Prea puţine se ridică peste schemă şi manieră pentru a comunica o experienţă general-umană; ele rămîn înrădăcinate şi îngrădite într-o epocă precisă. Înţelegerea lor cere o întoarcere într-o atmosferă specifică; în acelaşi timp, cunoaşterea lor ajută pe istoric să interpreteze epoca. Desigur sînt opere de obicei improvizate, de circumstanţă, nu de meditaţie, nu fructul unei răbdătoare gestaţii, ci mai degrabă opere pe care autorii lor şi le-au impus ei înşişi; ele relevă speranţele, ambiţiile acestor autori. Intenţiile patriotice, ataşamentul faţă de susţinerea cauzei naţionale se arată uneori neîndemînatice în a prefigura starea de lucruri pe care o reclamă,dar sinceritatea şi buna-credinţă străbat fiecare piesă şi profitul patriotic este departe de a fi neglijabil. Cu toată stîngăcia lor, operele dramatice mărunte sînt exerciţii utile, care creează un climat prielnic, apt pentru apariţia dramaturgiei lui Hasdeu, Alecsandri, Caragiale. Aceste înfăptuiri maxime ale perioadei ilustrează un proces pregătit timp de mai mulţi ani, după cum, la rîndul lor, stabilesc punţi de legătură cu viitoare creaţii dramatice reprezentative. Urmărirea cronologică a pieselor înfăţişează transformarea procedeelor de artă şi totodată reliefează o caracteristică a istoriei noastre literare: interesul continuu pentru teatru al celor mai mulţi autori, fie ei de valori foarte diferite.

Saltul calitativ pe care-l reprezintă Hasdeu şi Alecsandri în cristalizarea genurilor, în consistenţa tematicii, în realizarea de caractere dramatice, pe planul construcţiei teatrale, în siguranţa stăpînirii resurselor limbii, în general în posibilităţile de expresie artistică, marchează desprinderea din mediocritate, trasează un hotar în literatura dramatică originală între opere de imitaţie şi de improvizaţie şi opere de gîndire originală. De altfel aceste calităţi noi sînt percepute chiar la data apariţiei lor: spiritul critic lucid şi subţire al contemporanului Ion Luca Caragiale distinge din pletora dramelor istorice ale timpului una singură: *Răzvan-Vodă*. Aproape toţi ceilalţi autori dramatici ai perioadei au fost uitaţi, nici unul nu ne mai poate satisface astăzi. Dintre numeroasele glasuri patriotice ale vremii, cele ale lui Hasdeu şi Alecsandri au o intensitate specifică. Singuri ei rezistă probei timpului. Nici opera lor nu este în întregime de calitate egală; dar ei impun o originalitate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care fixează în literatura noastră dramatică un nivel superior de exigenţă, o originalitate care consistă la Alecsandri nu atît în fericita împletire a situaţiilor dramatice cît în absoluta fidelitate faţă de realitatea românească a transcrierii artistice şi la Hasdeu în atacarea curajoasă, cu sensul nuanţelor, din perspectiva nu a marilor figuri, ci a celor umili, a unor subiecte spinoase, de amploare epică *(Răzvan şi Vidra)*.

★

Faţă de etapa de început a afirmării dramaturgiei, cînd comedia era precumpănitoare, după 1850 piesele cu tematică istorică se înmulţesc simţitor, devenind un gen de predilecţie. Evocarea trecutului implică problema respectării adevărului istoric, dar trebuie spus în această privinţă că în drama noastră istoria este adesea sacrificată tezei susţinute, romanţării. Cele mai multe piese adaptează, acomodează, deformează materialul istoric după nevoile argumentării pe care şi-a propus-o autorul. Istoria este împinsă, devine fundal; importante sînt aluziile, reportările la aspiraţiile momentului şi la evenimente recente, vizarea unei situaţii reale. Violenţa criticii prezentului pare atenuată prin translaţie istorică, dar e limpede că aplicările la situaţii contemporane primează asupra respectării epocii istorice reînviate prin subiect. Conştient ori pur şi simplu din lipsă de simţ istoric, din insuficientă documentare, inexactităţi, anacronisme supărătoare abundă în dramele lui D. Bolintineanu, G. Baronzi, G. Tăutu, Al. Depărăţeanu etc.; uneori, cu prilejul reprezentării, se găseşte un istoric scrupulos, ca C. D. Aricescu, de pildă, care să semnaleze necruţător falsificarea istoriei [8]. Totuşi, la mulţi autori există o grijă constantă pentru fidelitatea istorică, în mic însă, în exactitatea unor detalii materiale, în tuşa de culoare locală decorativă. Această preocupare excesivă de « arheologie » izbucneşte mai cu seamă la costume: de exemplu, într-una din piesele istorice ale unui perseverent, dar nejucat autor dramatic al vremii, G. Baronzi, *Matei Basarab, sau Dorobanţi şi seimeni* (1858), o piesă care exemplifică elocvent tendinţa de a impune prin pompă exterioară, indicaţiile autorului privitoare la costumele lui Matei Basarab, inspirate după portretul votiv de la Arnota, sînt un etalaj de erudiţie [9]. Alteori, prin reconstituirea pe scenă a unor parăzi ori serbări tipice vieţii de curte din trecutul ţării (giritul, introdus în *Vornicul Bucioc* de pildă) se intenţionează un plus de autenticitate; ansamblul rămîne însă fals, convenţional, fidelitatea istorică pretinsă doar, chiar dacă teza susţinută caută sprijinul unui text cronicăresc considerat de nerespins [10].

Dar ar fi nedrept să se atribuie toate aceste scăderi numai producţiilor dramatice: întreaga literatură romantică a vremii prelucrează istoria în virtutea unor preocupări prestabilite. Evident însă că, atunci cînd autorul dramelor istorice este Hasdeu, criticile pălesc şi siluirea realităţii după necesităţi de demonstrare se răscumpără prin suflul vieţii, prin fantezie şi vibraţie poetică.

Preferinţele romantismului francez hotărăsc în mare măsură recuzita dramatică, cortegiul de convenţii, ba chiar procedeele exterioare [11] din teatrul lui Hugo se întîlnesc foarte des. Amestecul dintre grotesc şi sublim, dintre umbră şi lumină, formula contrastelor sînt scumpe romanticilor; în care dintre piesele vremii nu se amestecă solemnitatea cu mici comedii sau cu aspecte idilice? nu alternează tablouri înfăţişînd o temniţă mucedă, un gîde fioros, cu tablouri în aer liber, la « poalele munţilor », cu ciobani, doine şi hore? în care piese lipsesc uneltitorii misterioşi şi vicleni şi fecioarele neasemuit de frumoase care-şi sacrifică viaţa unei pasiuni invariabile? Gustul pentru exotic, pentru neobişnuit se traduce în inventarea unor nume ciudate: Alestar, Romiel, Bragandi (Baronzi), Branta, Ephes, Dies (Depărăţeanu) etc. Deşi romantismul se colorează de la caz la caz, potrivit specificului fiecărui scriitor, rezultă totuşi că multe piese seamănă una cu alta, situaţii şi

[8] C. D. Aricescu, *Critica theatrale. Tudor Vladimirescu*, în *Trompetta Carpaţilor* din 12/24 martie 1868.

[9] v. *Costumele principalelor personaje dintr-astă dramă*, anexă la G. Baronzi, *Matei Basarab...*, 1858.

[10] Esarcu, *Teatrul Naţional. Vornicul Bucioc*, în *Atheneul Român*, 1867, nr. 10—11, p. 396—453.

[11] De exemplu, obiceiul de a da fiecărui act ori tablou un titlu (G. Baronzi, *Matei Basarab...*, G. Tăutu, *Berchea*; Al. Depărăţeanu, *Grigore-Vodă*, C. Halepliu, *Moartea lui Mihai Viteazul la Torda*; V. Maniu, *Monumentul de la Călugăreni* etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personaje se repetă. Ca o trăsătură caracteristică dramei istorice, ca şi melodramei, apare reducerea personajelor în buni şi răi, funcţionează teoria personajelor-model. Nefiind prinse pe viu, ci reconstituite *a posteriori*, personajele sînt în general nişte scheme, ilustrarea unei teze, lipsite de o complexitate psihologică din care să poţi trage concluzii şi care să le confere autenticitate. Calităţile indicate sînt doar cele indispensabile acţiunii, rareori ceva care să completeze o fizionomie morală. Teatrul mărunt al secolului al XIX-lea este consacrat unor *teme*, nu unor *oameni*.

Spre deosebire de teatrul din prima jumătate a secolului, rolurile bărbăteşti cîştigă în consistenţă dramatică, se înmulţesc şi se diversifică. În general însă rolurile « mari » sînt sacrificate: în drama istorică, personajele sînt prea numeroase ca să nu fie cel mai adesea şi confuze. Multitudinea personajelor cere publicului o fragmentare a interesului (22 în *Matei Basarab* de Baronzi, 26 în *Mihnea-Vodă care-şi taie boierii*, peste 30 în *Brîncovenii şi Cantacuzinii* de Bolintineanu, aceasta fără a mai număra « oştiri, boieri, popor, iscoade, călugăriţe, alte domniţe, jupînese, secui » etc. etc.). Dar, dacă aceste caractere numeroase nu se conturează individual prea mult, în schimb gruparea lor în diverse tabere formează personaje colective cu rol bine delimitat, care ocupă scena în dauna protagoniştilor. Şi astfel, chiar dacă boierii complotişti din toate piesele istorice apar prea puţin ca să-i distingi pe fiecare şi, individual, se cam confundă, spectatorul nereuşind să le reţină, poate nici numele, în totalitatea lor ei contribuie la fixarea unei impresii solide: boierimea timpului, o masă tulbure şi nesigură, care, în lupta pentru putere, îşi manifestă cameleonismul, spiritul de trădare, poltroneria, lăcomia personală.

Cunoaşterea omului li s-a părut fără îndoială autorilor dramatici mai puţin necesară decît imaginaţia. În drama istorică, naraţiunea e încărcată, agitaţia domneşte în scenă. Arma şi dragostea sînt colaboratori indispensabili ai dramei. Există tendinţa de a angaja simultan mai multe conflicte, fără respectul unităţilor de timp, loc şi acţiune. Autorii vremii excită interesul şi curiozitatea spectatorului, dacă nu prin profunzime dramatică, cel puţin printr-o mare varietate de situaţii, adesea neprevăzute. Totul este văzut în mare. Gigantismul acesta refractar la sobrietate apare astăzi destul de penibil: un aparat ilustrativ scenografic supraabundent, figuraţie somptuoasă, apariţii supranaturale, mişcare, efecte sonore, comentariu muzical, lumini, o întreagă maşinărie scenică care absoarbe substanţa dramatică şi acoperă cu greu o sărăcie lexicală. Căci partea într-adevăr slabă a dramei istorice din perioada amintită rămîne calitatea limbii folosite. Insuficienţa de expresie, stîngăcia şi vulgaritatea ei, banalitatea metaforei, frecvenţa barbarismelor, retorica facilă, uneori, din păcate, chiar incorectitudinea gramaticală sînt compromiţătoare; ele degradează sentimente lăudabile şi, nu de puţine ori, întîlnindu-le, eşti silit să le asociezi limbajului persiflat mai tîrziu de Caragiale. Este drept că pompa pe care o impune versificarea reprezintă un obstacol în simplitatea şi nobleţea exprimării. Versul de 16 silabe, cel de 14 silabe, folosite cam în egală măsură, sînt laborioase, monotone, lipsite de avînt, de multe ori forţează limba, distribuind accente nefireşti (de ex. G. Bengescu, *Radu III cel Frumos*, 1875). Tiradele apasă asupra acţiunii în mod inutil şi în piesă presupun din partea interlocutorului o răbdare tăcută, pe care, poate, spectatorul din sală nu o are. Deseori monologurile nu reuşesc să facă corp comun cu piesa; efectele sînt de ordinul oratoriei, elaborate pentru plăcerea poetului lipsit de instinct dramatic.

Prima în ordine cronologică, drama istorică *Mihul-o trăsătură din rezbelul lui Ştefan cel Mare cu Matei Corvin regele Ungariei*, publicată la Iaşi în 1850 şi reprezentată pentru prima oară tot acolo în 19 aprilie 1852, de Neculai Istrati, cuprinde judecarea şi condamnarea tînărului Mihu, vinovat de a fi răpit din dragoste pe Victoria, atacul prin surprindere şi ocuparea tîrgului Baia de către unguri, biruinţa moldovenilor conduşi de Ştefan asupra oastei ungureşti şi reabilitarea lui Mihu prin acte de vitejie. Deşi îşi propune să glorifice pe Ştefan cel Mare, autorul, din sfială, după cum mărturiseşte, nu-l alege pe el drept personaj principal şi titular. Străbătută de la un cap la altul de sentimente patriotice nedezminţite, piesa încarcă figurile istorice de virtuţi, propunîndu-le ca exemple pentru contemporani. Prezentarea eroismului, a incoruptibilităţii, a semeţiei patriotice a moldovenilor, care-şi apără ţara, în contrast cu pofta de mărire, viclenia, spiritul de trădare şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

favoritismul care domnesc în tabăra dușmană, meditația asupra vestigiilor trecutului, predilecția pentru cimitir, pentru colțul de natură sălbatică, pomenirea de vechi credințe populare și legende sînt procedee tipic romantice. Sentimentul măreției naturii, tema ruinelor, cu lungă carieră în literatură, au aspect predominant politic și sînt motivate mai degrabă de constatarea decăderii prezentului decît de aceea a zădărniciei. Din această ambianță romantică nu lipsesc însă ici-colo nota de vivacitate spirituală și efectele comice, rezultate din voite repetări de replică (« Văzut-ai, soro, bobii ce bine nimeresc? », actul III).

Din punctul de vedere al însușirilor teatrale trebuie observat că multe scene păstrează un caracter narativ nedramatic, care n-a scăpat criticilor contemporani [12]; conflictul este incert, lipsit de nerv dramatic, iar deznodămîntul ușor previzibil încă din primul act. Totuși scenele de mase, de lupte, incendierea cetății Baia (actul II), care trebuie să fi pus probleme de figurație și de mișcare scenică, au culoare și la premieră « s-au cerut de trei ori a se repeta » de către publicul entuziast. Ca în mai toate piesele vremii, în *Mihul* sînt introduse cuplete cîntate și un cor patriotic precedă ultima cădere a cortinei.

Un oarecare progres și o tendință spre complexitate în studiul caracterelor, o depășire a schematismului în virtutea căruia toate reacțiile sînt previzibile, se observă în piesa *Curtea lui Vasile-Vodă*, de Alexandru Pelimon, tipărită în 1852. Și latura de spectacol a acestei piese este ceva mai elaborată, solicitînd autorului un plus de invenție de teatru: prin ridicarea unei cortine ușoare, se descoperă în fundul scenei un tablou revelator, cu justificări în construcția piesei. Redarea fastului, de altfel renumit, al curții lui Vasile Lupu printr-un decor adecvat și printr-o figurație numeroasă intenționează să asigure latura atractivă, exterioară, a sumbrei drame a lui Pelimon, despre a cărei reprezentare lipsesc totuși știri.

Menționînd o imagine unilaterală a lui Mihai Viteazul, axată mai ales pe valoarea militară a acestui domnitor, nedeslușind explicit toate substraturile activității lui politice, apar una după alta piese care-l glorifică. *Moartea lui Mihai Viteazul la Torda* de Costache Halepliu, datată 1854, fără îndoială jucată de trupa proprie a autorului, alege drept moment istoric anul încoronării lui Mihai ca domn al Moldovei, Valahiei și Transilvaniei, 1601, deci unirea românilor sub o singură conducere. Inserarea în text a unor replici rămase celebre, ca de pildă « sărmanul popă !», exclamația lui Mihai la aducerea capului tăiat al cardinalului Andrei Bathori din actul III, sporește, probabil, în intenția autorului autenticitatea istorică a întîmplărilor.

Jucată de trupa Millo-Mihăileanu în 1854, *Radul Calomfirescu* de Ion Dumitrescu-Movileanu surprinde pe « Makidonu » românilor la Călugăreni. Piesa e dominată de personalitatea domnitorului, deși acesta apare foarte puțin în scenă; personajele principale sînt Radu Calomfirescu, brațul său drept, și Vintilă, capul complotului dușmănos. Ca și în piesa lui Halepliu și, în general, în toate piesele vremii, personajele se împart strict și simplist în răi și buni.

Atracția pentru evocarea lui Mihai Viteazul s-a exercitat în continuare și asupra lui Dimitrie Bolintineanu. Trei dintre diversele sale încercări dramatice îi sînt consacrate: în piesa în versuri intitulată *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, episodul ales este premergător încoronării. Mihai e încă ban, în fruntea opoziției boierești față de Alexandru cel Rău, domnul Țării Românești, care îl și condamnă la moarte (1595). Atmosfera este aceeași: de complot și de trădări, dar poporul își exprimă simpatia și solidaritatea față de Mihai. Se reține o scenă de masă, în piață (tabloul III), vie, populată de un public pestriț, cu fel de fel de trecători, comentatori ai situației dramatice. Gustul detaliului pitoresc este evident.

Bătaia de la Călugăreni este urmată imediat de *Mărirea și uciderea lui Mihai Viteazul*, jucată în 1859 sub titlul de *Moartea lui Mihai Viteazul*. Dramele conțin un număr impresionant de personaje (unele revin, aceleași, cum e și firesc) confuze, dintre care cu greu

[12] « ... Nu putem însă tăgădui că astă dramă, fiind menită numai pentru cetire, ar fi trebuit pentru reprezentare a se modifica oarece în favorul acției, care pe la une locuri i-ar fi adaos o nouă voioșie... » (*Gazeta de Moldavia*, din 22 aprilie, 1852).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se detaşează Mihai. A doua continuă în timp acţiunea *Bătăii de la Călugăreni*: Mihai, stăpînit de conştiinţa datoriei pe care o are de a întregi ţara şi îmbărbătat de « geniul» apărut « în forma unei femei » în timpul somnului, se încununa « rege al României ». Ideea vechii Dacii nu e absentă. După o serie de întîmplări care deformează realitatea istorică, crima mişelească, a cărei victimă a fost Mihai, precedă încheierea propriu-zisă a piesei, un măcel îngrozitor, greu de supus luminilor rampei.

Prezentată publicului bucureştean tot în 1859, însă tipărită mult mai tîrziu, abia în 1871, piesa lui Vasile Maniu *Monumentul de la Călugăreni* păstrează ecouri din celelalte piese închinate lui Mihai Viteazul, dar este mai nuanţată în diferenţierea personajelor. Deşi unitatea nu caracterizează tabăra creştină de sub conducerea lui Mihai, acesta se bucură de devotamentul unor oameni integri şi încercaţi, fraţii Buzescu, Radu Calomfirescu. Tabloul final, fără text, reprezintă triumful oastei române. Mihai apare călare, de o parte stau prizonierii turci, tînărul Pătraşcu ţine stema ţării, complotiştii sînt în derută, izbucnesc urale.

O lucrare care se diferenţiază calitativ de restul producţiei dramatice originale de inspiraţie istorică este, fără îndoială, *Grigore-Vodă, domnul Moldovei*, compusă de poetul Alexandru Depărăţeanu în 1864 şi publicată în acelaşi an şi în revista *Buciumul*, şi în volum separat. Tema aleasă — uciderea premeditat şi prin surprindere a domnitorului moldovean — a ispitit deseori diverşi scriitori. Pînă la această dată, subiectul mai fusese tratat într-o piesă: *Occisio Gregorii Vodae*... (1778—1780, cu aproximaţie) dar, întocmai ca şi în această veche încercare teatrală cu caracter de improvizaţie studenţească, nici în piesa lui Depărăţeanu crima împotriva lui Grigore nu constituie în realitate centrul de greutate. Personajul principal al dramei este tînărul căminar Costache, rupt între jurămîntul care-l leagă de conspiraţia boierească împotriva domnitorului şi dragostea pentru Elena, fiica domnitorului. Dar acţiunea, departe de a se mărgini la atît, cuprinde diverse alte conflicte complexe, care o fac adeseori neverosimilă. Bogăţia şi suprapunerea de material în această dramă sînt specific romantice. Deşi încă din titlu se simte ambiţia autorului de a da o operă istorică, implicaţii propriu-zis istorice precise lipsesc, ceea ce stîrneşte numaidecît sarcasmul lui B. P. Hasdeu [13]; cei doi termeni ai conflictului dramatic sînt exaltarea domnului patriot, a cinstei, a purităţii omului din popor şi rezistenţa boierilor corupţi. Ansamblul grandios, vast, eroic nu exclude preocuparea pentru amănuntul neînsemnat, pentru trăsătura hazlie (în timp ce se consumă o crimă şi mireasa neliniştită aşteaptă zadarnic mirele, au loc mici scene comice între oaspeţi (scena XVI şi XXI, actul IV); în plină demonstraţie a infamiei înalţilor dregători, la curtea lui Grigore (scena XIII, actul II), dialogurile simultane dintre medici sînt de un efect comic neaşteptat, această construcţie de dialoguri încălecate fiind încă neîntîlnită în teatrul nostru. Oscilarea între diferite registre (comic-dramatic) era de mult cunoscută din teatrul lui Victor Hugo. Analogiile dintre *Grigore-Vodă* şi *Cromwell* nu sînt de altfel puţine şi Al. Depărăţeanu are o contribuţie care nu poate fi ignorată în istoria legăturilor noastre cu literaturile apusene [14].

Mişcările de mase sînt mult mai realizate decît pînă acum, scenele de piaţă, de exemplu, cîştigă în culoare şi pitoresc, impresia este de surprindere pe viu. Există preocuparea creării unei « atmosfere » fie din elemente decorative, imaginate şi adăugate ad-hoc (meterhaneaua, soitarul în costumul său cu clopoţei şi coadă de vulpe la căciulă, strigătorul public care-şi comunică ştirile, populaţia zgomotoasă, care circulă prin scenă în grupuri diferenţiate), fie — ceea ce este mai interesant — din text: « să tăcem! / Ne aud cînd nu s-aude, ne văd cînd nu-i vedem / Acei ce ne spionă, în umbră, ca satana / Să poată apoi ne-mpinge, cum vîntu-împinge pana / Departe-n vreo închisoare, mai neagră decît ei. / Tăcere dar... » (scena VII, actul I) sînt versuri inspirate pentru a reda încordarea, suspiciunea, teama de delaţiune.

Misterul, scenele nocturne, cu lună ori în plină furtună, glasul lugubru, prevestitor, atmosfera de înflăcărată pasiune, de eroism, de umilinţă şireată au mai fost întîlnite,

[13] *Mai iată unul!*, în *Aghiuţă*, nr. 11 din 16 ianuarie, 1864, p. 85.

[14] Al. Clorănescu, *Al. Depărăţeanu. Studiu critic*, Bucureşti, 1936, p. 43—49 şi 58—86.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar simţul dramatic a evoluat, spectatorul (virtualul spectator, căci drama nu s-a reprezentat) e mişcat, antrenat, participă; curiozitatea, încordarea aşteptării sînt intens solicitate; de pildă, temporizările în cursa pentru a opri săvîrşirea crimei, obţinute prin procedeul intercalării de scene într-un ritm precipitat (actul V), creează o tensiune, o nelinişte, un *suspense*, care s-ar căuta zadarnic în dramaturgia românească anterioară.

Amănunte plastice surprind trăsătura caracteristică: nepăsător la fel de fel de întîmplări care se succedă, cămătarul Isac, timp de mai multe scene (actul IV), numără netulburat şi cu aviditate galbenii. Anumite indicaţii regizorale (de pildă mişcarea colectivă de balet mecanic grotesc: « boierii îşi mişcă capetele ca nişte mageţi de China, după ritmul versurilor, marcînd fiecare vers printr-o profundă reverenţă », scena IV, actul III) dovedesc facultatea de a vedea scenic o situaţie. Efectele spectaculoase ţin însă tot de o maşinărie scenică: cînd vodă apasă pe un resort, apare aurul ţării în pungi îngrămădite (scena XIII, actul II). Anumite scene se joacă cu ajutorul unei cortine suplimentare, printr-o tehnică folosită după cum s-a văzut şi de Pelimon, pentru a se putea asista la acţiuni simultane în locuri diferite. Intenţia este de a fi foarte explicit, de a nu lăsa nici o umbră de nedumerire.

În portretizări intervine o originalitate evidentă mai ales în caracterizarea boierilor răzvrătiţi, asigurată în cea mai mare măsură de limbaj. Trecînd peste declamaţie, prolixitatea stilului, proprie melodramelor romantice, peste barbarismele ridicole, nu pot fi totuşi trecute cu vederea posibilitatea de a da versului o respiraţie largă, avîntată şi mai ales siguranţa, vigoarea şi abilitatea expresiei, diversitatea ei după cel care o foloseşte, ca şi după împrejurări. Forţei de caracterizare îi sînt de ajuns puţine rînduri şi amănuntul plastic este hotărîtor şi în limbaj [15]. Deşi întrunea calităţi întîlnite rar în literatura dramatică a timpului, drama romantică a lui Depărăţeanu nu s-a jucat; abia în 1912 s-a pus problema montării ei, dar şi această intenţie a lui Alexandru Davila a rămas nerealizată.

Vornicul Bucioc (1867) de V. A. Urechia [16], reprezentată cu succes la Teatrul cel Mare din Bucureşti în 1867, apare ca o producţie romantică cu virtuţi dramatice, realizată din punctul de vedere al construcţiei: intriga ţine atenţia trează, caracterele sînt consecvente şi particularizate, jocul sentimentelor are suflu dramatic, replica are concentrare şi înlănţuire logică. Din păcate, toate aceste calităţi teatrale sînt puse în slujba demonstrării unei teze neconvingătoare. Devotamentul către tron poate fi împins dincolo de raţional? Argumentul inviolabilităţii domnitorului, susţinut cu aprindere de autor pe temeiul unor citate din Miron Costin, a întîmpinat obiecţii şi la vremea reprezentării piesei. Sentimentul de evlavie şi de supunere nediscutată faţă de domnie nu răspundea oare unei atitudini personale a lui Urechia faţă de curte?

Bucioc domină drama; cele mai variate situaţii îi pun la încercare demnitatea şi consecvenţa principiilor şi în nici una din împrejurări, extreme uneori, reacţiile lui nu dezmint respectul absolut pe care vornicul îl manifestă faţă de persoana, de cuvîntul domnitorului [17]. Construcţia demonstraţiei e completă, dar scopul rămîne fals: credinţa apare

[15] « Cînd toţi cu toţii, toată canalia impură / Ce sforăie, mănîncă, se-mbată şi înjură / Şi fără bici deprinsă a nu face nimic. /Te teme cînd eşti mare, te scuipă cînd eşti mic » (scena VI, actul II). La întrebarea de sănătate a domnitorului, boierul care i-a şi pus la cale moartea răspunde slugarnic şi prefăcut: « Prea luminate /şi prea-nălţate doamne, fiind pîn'la sfîrşit /măriei-tale cel mai plecat şi umilit / supus, rob cu genunchii plecaţi ştergînd ţărîna /sînt bine, sînt prea bine, sînt bine, sărut mîna » (scena XIII, actul II).

[16] Celelalte producţii dramatice cu caracter istoric ale lui V. Alexandrescu-Urechia, jucate la vremea lor, nu pot fi considerate în nici un fel la nivelul artei: *Fidanţata împeratorului* (1869), o alegorie în versuri, este scrisă în onoarea sosirii în ţară a Elisabetei, viitoarea regină. *Banul Mărăcine* (1872) rătăceşte în fantezie şi, vrînd să contribuie la apropierea dintre Franţa şi România, descoperă originea română a marchizului Ronsard, ex Vlad Mărăcine. *Curtea lui Neagoe-Vodă* (1875) este scrisă într-un timp foarte scurt din îndemnul lui Al. Odobescu. Aşa cum observă şi contemporanii, piesa este un pretext pentru festivitatea redeschiderii teatrului recent restaurat. Aparatul fantastic (o vînătoare domnească, o nuntă domnească, o procesiune domnească, balet, declamări de versuri şi balade), decorul extern, cadrul strălucitor (reconstituirea mănăstirii Curtea de Argeş de către pictorul decorator Labo a fost, pare-se, punctul de plecare al piesei) suplinesc greu goliciunea de idei. Patriotismul se menţine discursiv, aşa cum era de aşteptat într-o piesă strict « spectaculoasă ».

[17] Subiectul piesei se leagă de domnia lui Gaspar Graţiani în Moldova în 1620. Vornicul Bucioc, care reprezintă în piesă interesele poporului, e în dezacord, în ceea ce priveşte politica externă, cu despoticul Graţiani, Bucioc susţinînd alianţa cu turcii atîta timp cît nevoile politice ale ţării o cer, iar domnitorul bizuindu-se pe sprijinul leşesc. Boierii exploatează în uneltirile lor adversitatea dintre domn şi Bucioc, adversitate agravată de pasiunea lui Graţiani pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

oarbă, iraţională, căci e jurată faţă de cine? de un scelerat, un laş. Soliditatea susţinerii e ameninţată de acest dezechilibru de valori. Fiind doar ilustrarea unei teze, eroul dramei nu convinge. Ceea ce n-a împiedicat succesul interpreţilor, Ştefan Vellescu (Bucureşti), căruia i s-au închinat versuri pentru modul în care a creat rolul Bucioc, şi Alexandru Vlădicescu (Galaţi).

O serie de personaje bine caracterizate completează peisajul uman: Gaspar Graţiani, concis şi sugestiv definit, încă de la prima sa apariţie, ca brutal, infatuat, ostentativ în desconsiderarea subalternilor; Şeptilici şi Goia, misterioşii complotişti ai tuturor melodramelor timpului; Floarea, nevasta simplă şi inimoasă; Toader, beţiv, meschin şi josnic, unealta criminală; ţiganca ghicitoare « voyantă ». Scenelor de stradă, care redau rumoarea publică, nu le lipseşte nici pitorescul, nici simţul acţiunii. Limbajul dramaturgic este uneori parabolic, valabil în semnificaţiile conţinute [18].

Caracterul foarte accidentat, dramatic, al luptei împotriva tiraniei, încleştările furtunoase în acţiunea de unificare din istoria italiană, cu rezonanţe în mişcarea de idei de la noi, furnizează uneori, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, subiecte autorilor dramatici români: *Sanuto* (1851), dramă al cărei loc de acţiune este Veneţia anului 1576, de Alexandru Lăzărescu (pseudonim gazetăresc: Laerţiu); *Rienzi* (1868), tragedie în versuri, de S. L. Bodnărescu; *Carbonarii* de C. D. Aricescu. Raportată la combativitatea exaltată proprie autorului, care vedea în publicistică o nobilă tribună de luptă, replica de început a piesei *Carbonarii* apare ca o profesiune de credinţă cu ecouri autobiografice [19].

Rhea Silvia de N. Scurtescu ocupă un loc aparte în dramaturgia epocii. Ea este « întîia tragedie română de tip clasic, de o factură raciniană manifestă » [20]. Într-adevăr, urmele lecturii pieselor de Racine, mai ales a tragediei *Andromaca* [21], sînt uşor de depistat; de altfel inspiraţia este mărturisită de la bun început. Iată ce spune autorul în cuvîntul introductiv: «Pe la 1868, citind cu multă dragoste pe dramaturgii clasici francezi, şi îndeosebi pe Racine, mi-a venit în gînd să compun pe *Rhea Silvia* » [22].

Rezerva contemporanilor, presimţită de autor în prefaţă, a fost o realitate. Prima reprezentaţie a avut loc abia în 1911. Într-adevăr, sobrietatea lucrării distonează în ansamblul dramelor istorice contemporane. Piesa obligă la o anume ţinută artistică, în primul rînd prin definirea psihologică a personajelor, prin adevărul lor uman, uneori prin surprinderea slăbiciunii naturii omeneşti, supusă tulburărilor sentimentelor: artisticeşte veridică, neaşteptată totuşi, de pildă izbucnirea nestăpînită a Silviei, ajunsă la capătul unei maxime tensiuni, « e fiul meu . . . », care dezvăluie dintr-o dată, brutal, întreg complotul cu resorturile lui (scena VIII, actul IV [23]). Evoluţia sentimentelor fiecărui personaj se completează prin cea a celorlalte, într-o logică legătură care imprimă un dinamism dramatic

Irina, tînăra nevastă a vîrstnicului vornic. În întreaga ţară mocnesc răscoalele. Conjuraţia boierilor, sub Lupu, ginerele lui Bucioc, aduce în scenă personaje istorice reale. Proiectul de a-l ucide pe vornic în timpul desfăşurării giritului nu reuşeşte, căci săgeata înveninată care-i era destinată o nimereşte pe Irina. Moartea Irinei coincide cu intrarea turcilor în ţară. După victoria turcilor sînt întemniţaţi atît Bucioc, cît şi Graţiani, care ridicaseră armele împotriva năvălitorilor. Actul V se petrece în temniţă şi anumite scene au reminiscenţe shakespeariene, ca, de pildă, cea din temniţa plină de oseminte, în care se ascund ucigaşii. Aceştia îl vor ucide, în sfîrşit, pe Bucioc, nu însă înainte de a-l împuşca pe Graţiani din greşeală, luîndu-l drept Bucioc; căci nici în acest ultim ceas vornicul nu înţelege să-şi renege domnul şi, deşi ultragiat, calomniat, prigonit, îşi oferă viaţa ca să-l scape.

[18] « Săgeata a lovit asupra unei oi în stînă?... semn că în cel slab şi nevinovat lovesc mai adesea săgeţile domneşti... Şi în lucrarea întîmplării găseşti, vornice, bătătură pentru gîndurile dumitale amăritel Să vedem, vornice, coarda arcului dumitale nu zbîrnîie? Dumneata, vornice, nu vei lovi oaia cea slabă şi nevinovată!... Nu, eu sînt deprins a lovi capete de vulpi! » (scena IX, actul IV).

[19] Aniello: « Grea sarcină, dar nobilă şi frumoasă! a lumina poporul despre adevăratele sale interese, a dezbate chestiunile vitale înainte de a fi rezolvate de corpurile legiuitoare şi a denunţa abuzurile împiegaţilor prevaricatori şi uneltirile nemicilor libertăţii şi ai naţionalităţii: iată misiunea publicistului ».

[20] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 339.

[21] Atît în subiect (dragostea căluului pentru victimă, chiar şi rudenia dintre aceste două personaje), cît şi în, de pildă, procedeul caracterizării unui climat specific printr-o scurtă referire, aparent cu altă destinaţie: « Vrei tu s-ai un spectacol a mii de condamnaţi, /Să te desfeţi, privindu-i cînd sînt decapitaţi? » (scena II, actul I), care aminteşte de scena încercării unor otrăvuri pe sclavi din *Andromaca*.

[22] N. Scurtescu, *Un cuvînt*, în *Teatru. Rhea Silvia*, Bucureşti, 1877.

[23] Silvia, fata regelui detronat Numitore, pe care toţi o cred moartă, se întoarce în Alba Longa dintr-o lungă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desfăşurării acţiunii. Subtilitate şi gust intelectual certifică, de exemplu, şi scena în care realele gînduri şi intenţii ale personajelor sînt ascunse sub o aparentă detaşare, în fond o pîndă reciprocă (scena III, actul III). Epoca reînviată se caracterizează prin teroare, cruzime, lipsă totală de scrupule în lupta pentru putere. Înfierării tiraniei şi apologiei libertăţii li se adaugă ideea preţioasă a şubrezeniei unei orînduiri lipsite de sprijinul hotărîtor al masei poporului. Abstracţie făcînd de unele latinisme supărătoare, versurile au fluiditate, dialogurile se leagă nervos, fără împotmoliri, se simte că autorul e nutrit de literatură.

Tot modestului institutor care a fost Niculae Scurtescu i se mai datorează şi alte piese: *Dan şi Ancuţa*, publicată în *Columna lui Traian* din 1871, aparent fără implicaţii istorice (narează împotrivirea părinţilor la o căsătorie din dragoste şi prestabilirea unei căsătorii din interes), dar, în fond, solid înrădăcinată într-o epocă insistent conturată, o epocă nesigură, în care domnesc tîlharii şi în care speranţele populare converg către Mihai, ban al Craiovei, apoi *Despot-Vodă*, subintitulată « poemă dramatică », o introducţiune a dramei *Lăpuşneanu-Vodă*, cum afirmă autorul în prefaţa la *Teatru* din 1877, în sfîrşit *Lăpuşneanu*, aceasta din urmă jucată de M. Pascaly în stagiunea 1873—1874. Alcătuită din şase tablouri, fiecare avînd drept titlu o zicală (« Nevoia naşte iscusinţa », « Pîn-odată merge tigva la apă », « Una croieşti şi alta iese » etc.), *Despot-Vodă* trădează dezgustul pentru neobositele manevre boiereşti în scopul obţinerii domniei şi împărtăşeşte concluzia că ruptura dintre masa poporului şi mîna de boieri care oscilează între un domn şi altul e totală.

pribegie pentru a se răzbuna. Nerecunoscută, ea trece drept o străină, Ilia. Regele uzurpator, Amuliu, care este fratele lui Numitore, deci unchiul ei, se îndrăgosteşte de ea. În jurul lui Numitore se grupează răsculaţii, dar Numitore va fi cîştigat de ideea complotului împotriva lui Amuliu abia după ce realizează că urmaşii săi, pe care-i credea ucişi, trăiesc: Silvia îşi regăseşte fiii, care, copii îi fuseseră smulşi, în persoanele tinerilor Remu şi Romul, scăpaţi şi crescuţi în taină de milostivul Faustul. Din nestăpînirea Silviei, Amuliu află totul şi complotiştii se pregătesc de moarte. În ultima clipă survine însă Romul, rămas neprins, în fruntea poporului răsculat, care răstoarnă pe tiran. Replica finală îi aparţine. El prevesteşte naşterea cetăţii Roma şi obîrşia neamului român.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTA SPECTACOLULUI ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI TRECUT

de LETIȚIA GÎTZĂ

Cel puțin un sfert de veac, de la înființarea Societății dramatice (1877) și pînă la primul directorat Davila (1905), scena românească rămîne sub autoritatea actorului protagonist – director de scenă, și chiar dacă spre sfîrșitul veacului, din funcție subalternă, regizorul Paul Gusty începe să se afirme printr-o activitate autonomă cu meritul de a fi realizat spectacole mai bune decît valoarea pieselor reprezentate, « alcătuind mizanscene după propriile lui vederi »[1], originalitatea și forța de creație ale acestei perioade stau totuși în arta interpretativă a cîtorva mari actori. La insistența, lor și cel mai adesea prin spectacole de beneficiu, se introduc în repertoriu capodoperele teatrului clasic și piesele de valoare ale dramaturgiei moderne, ei întrețin legătura strînsă cu teatrul străin, își determină modelele și adeziunea pentru una sau alta dintre școlile înnoitoare ale artei scenice europene, ei își apără la nevoie concepția asupra rolurilor interpretate în polemică deschisă cu presa de specialitate[2]. Actorii sînt cei care își cîștigă primii conștiința de creatori și care prin memorii personale sau colective își declară dreptul și competența de a participa activ la orientarea de principiu a muncii lor[3]. Aceasta este « epoca de aur a Romaneascăi », acum, în maniera sa proprie, Nottara se definește ca o puternică personalitate, dar mai ales pînă în 1892, cînd moare, aceasta este etapa de vertiginoasă ascensiune a lui Grigore Manolescu. Desprinși din romantism și cultivînd în continuare repertoriul eroic și de melodramă sau formați, împotriva acestui curent, la școala comediei caragialiene și a noii dramaturgii, naturi artistice reflexive, aplicate studiului și cizelării atente a rolurilor, sau temperamente dramatice de înaltă inspirație, sprijinindu-și interpretarea pe o capacitate intuitivă fără greș, actorii reprezentativi din această perioadă, toți laolaltă și fiecare cu o notă personală în registrul lor propriu de creație, se înscriu pe linia unei orientări comune de pătrundere cît mai adîncă în intențiile operei dramatice și de analiză cît mai precisă a psihologiei personajelor, în acord cu tendința de bază a epocii, de surprindere nuanțată a realității imediate și de sesizare a acelui « omenesc », pretutindeni și etern valabil.

Ca o rezistență temperamentală față de stilul vechi de interpretare și după o perioadă de formație în care contactul direct cu mișcarea teatrală din apusul Europei îl ajută să-și întărească preferințele, Petre Sturdza, remarcat la debutul său bucureștean « ca actorul

[1] C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 127.

[2] Vezi polemica susținută de Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu cu Ionnescu-Gion în legătură cu interpretarea piesei *Narcis* de Brachvogel, în *Românul*, din 20 februarie și 6 martie 1891. Vezi de asemenea și răspunsurile unor actori, ca Aristide Demetriade, C. Mărculescu, P. Liciu, V. Toneanu, V. Leonescu și alții, observatori ai propriului lor proces de creație, cu privire la « psihologia artistului dramatic » (fragmente dintr-o anchetă asupra actorilor Teatrului Național), în *Revista theatrelor*, 1902, an III, nr. 2, p. 10.

[3] Vezi protestul lui State Dragomir impotriva repertoriului propus de Comitetul teatral pe stagiunea 1893–1894 (Arh. St. Iași, fond Teatrul Național, dos. 44/1893, p. 1); vezi și memoriul lui Petre Liciu adresat în 1897 Ministerului Instrucțiunii Publice și al Cultelor cu privire la reorganizarea Teatrului Național, în *Gazeta artelor*, București, 1903, nr. 28 și 29; vezi de asemenea în același sens, memoriul semnat de Aristizza Romanescu, I. Brezeanu, I. Petrescu, V. Hasnaș, Maria Ciucurescu, Marieta Ionașcu și alții (Arh. centrală de stat Buc. fond. Teatrul Național, (dos. 1245/1897, p. 10).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care şi-a făcut studiile în sensul noii şcoli italiene, reprezentate prin Duse şi Novelli », devine în scurt un entuziast al operei ibseniene şi fidelul interpret al repertoriului scandinav, apreciat pentru larga sa afinitate cu acest gen de personaje, « actorul cel mai deprins la noi cu tonul dramei moderne »[4]. Nu se poate omite aici legătura dintre arta interpretativă şi factura noii dramaturgii, după cum nu se poate neglija ca o trăsătură specifică pentru sensibilitatea estetică a epocii entuziasmul cu care e asaltat Ion Petrescu, « cel mai franc bătrîn al scenei româneşti »[5] şi care, în *Kean* de Al. Dumas ca şi în *Bomba cu apă fiartă*, în *Sfîrşitul Sodomei* de Sudermann ca şi în repertoriul shakespearian şi la fel într-o mare varietate de roluri ale dramaturgiei originale, ştie să dea viaţă personajelor sale de fiecare dată, « cu firescul lui cel mai firesc »[6]. Şi cu atît mai evidentă pentru confirmarea acestei noi orientări a gustului artistic devine popularitatea cucerită de o puternică echipă de comici, cărora li se relevă fineţea observaţiei şi o mare capacitate de esenţializare a tipurilor. Pentru că în « *Ipistatul lui Iulian* » de pildă, trebuie să se recunoască întreaga categorie *reală* a acestor slujbaşi, « într-atît era de complet şi de adevărat în toate amănuntele, în toate mişcările, în toate atitudinile »[7]. Şi dacă alţi interpreţi ai comediei lui Caragiale, cum e Hasnaş, apreciat pentru că îşi dozează verva cu inteligenţă, « natural ca un Antoine »[8], şi dacă I. Brezeanu, prin comicul său serios, prin sobrietate şi putere de invenţie, « ridică farsa la adevărata dignitate a artei »[9], este din nou pentru că, în gîndirea teatrală a acestei perioade, în frontul ei cel mai înaintat, se făcuse pasul hotărîtor către o nouă concepţie interpretativă. În această etapă de sfîrşit de veac cu un atît de pronunţat gust al realităţii, se protestează tot mai violent împotriva mistificării adevărului vieţii din melodrame şi localizări, ca şi împotriva grosolanelor tălmăciri ale istoriei din aşa-zisele drame naţionale, şi tot mai dese sînt atacurile împotriva pieselor de mare spectacol şi a unei întregi producţii cultivate în exclusivitate în scopuri comerciale. O campanie puternică se dezlănţuie de asemenea împotriva operetei, inclusă în repertoriul primei noastre scene sub directoratul lui Grigore Cantacuzino şi C. Stăncescu[10]; din aceleaşi motive de sporire a reţetei, dar definitorie pentru evoluţia gustului din această etapă, este neta luare de atitudine în problema genurilor literare, de repudiere a teatrului romantic şi în special a repertoriului schillerian. « Ce vechi par *Hoţii*, — exclamă în 1892 criticul teatral de la *Constituţionalul* — şi cît de demodate sînt toate capodoperele romantismului, pline de un sentimentalism superficial şi frazeologie convenţională »[11]. Şi pledoaria se face acum în favoarea noii dramaturgii, a unui « teatru de probleme », cum e cel al lui Ibsen şi Sudermann, de investigaţie psihologică şi de explorare în realitatea socială şi pentru care « actorii trebuie să cunoască bine moravurile vremii şi să pătrundă ideile care l-au animat pe autor »[12]. În această etapă însă, care stă sub semnul stilului de joc al Comediei Franceze, prin formaţia de bază a marilor noştri actori şi în care critici de autoritate invocă mereu exemplul acestei vechi tradiţii, introducerea noului repertoriu şi a modalităţii lui de reprezentare se face cu dificultate. Aristizza Romanescu, de exemplu, desăvîrşita interpretă a « spiritului francez » de la Molière la Scribe şi de la Dumas la O. Feuillet, cînd abordează dramaturgia naturalistă, deşi o interpretează pe Ger-

[4] E. D. Fagure, cronica dramatică la *Ca frunzele* de G. Giacosa, în *Adevărul*, din 11 ianuarie 1901.

[5] Quidam, cronica dramatică la *Sfîrşitul Sodomei* de H. Sudermann, în *Adevărul*, din 2 noiembrie 1894.

[6] C.B.S., cronica dramatică la *Kean* de Al. Dumas, în *Adevărul*, din 25 martie 1890.

[7] N. Petraşcu, *Iulian*, în *Literatură şi artă română*, Bucureşti, 1898, an. III, nr. 5, p. 313.

[8] Quidam, cronica dramatică la *Se zice* de H. de Waldberg, în *Adevărul*, din 22 octombrie 1894.

[9] I. L. Caragiale, *I. Brezeanu*, în *Literatură şi artă română*, 1898, an. III, nr. 2, p. 73.

[10] Vezi raportul nr. 490 din 30 septembrie 1884 al Direcţiei teatrelor adresat ministrului instrucţiunii publice şi al cultelor « asupra situaţiunii Teatrului Naţional de la înfiinţarea Societăţii dramatice şi pînă la finele stagiunii trecute », semnat de Gr. Cantacuzino şi C. I. Stăncescu, (Arh. st. Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 735/1884, p. 1—31).

[11] Sc. Cocorăscu, cronica dramatică la *Hoţii* de Schiller, în *Constituţionalul*, din 6 noiembrie 1892; şi *Adevărul*, din 18 octombrie 1894 (cronică la *Maria Stuart*), precum şi articolul semnat de D. D. Racoviţă, *Teatrul nostru*, în *Revista Nouă*, 1888, an. I, nr. 2, p. 77, în care cu privire la reprezentarea piesei *Don Carlos* autorul notează: « Timpul de o parte şi progresul artei teatrale pe de alta, au probat tot mai mult că teatrul lui Schiller trebuie azi doar recunoscut, citit cu atenţiune, dar înregistrat şi seriat în rafturile bibliotecii ».

[12] Vezi cronica la *Sfîrşitul Sodomei*, *loc. cit.*; vezi de asemenea cronica dramatică la *Onoarea*, de H. Sudermann, în *Constituţionalul* din 13 noiembrie 1892.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vaise din *Otrava* lui Zola cu o perfectă înţelegere a datelor ei caracterologice, joacă totuşi personajul cu *éclat*, pe cîtă vreme acelaşi rol la teatrul lui Antoine « e redat cu mijloace extrem de simple »[13]. Şi aceeaşi artistă e măcinată de ezitări pînă să accepte rolul din *Onoarea* lui Sudermann şi nu va îndrăzni să joace niciodată *Nora*, deşi rolul o solicită prin profunzime şi noutate dramatică, mărturisindu-şi neîncrederea cu privire la preferinţele publicului pentru acest gen de piese[14]. Şi, totuşi, *Onoarea* (1892) se bucură de un rar privilegiu ca număr de spectacole (se joacă de 15 ori în şir), situaţie neaşteptată nici de actori şi cu atît mai puţin de conducerea teatrului, care pregătise cu prevedere, pentru acoperirea pagubelor materiale, farsa *423*, « cu glume sărate, cu cîntece şi muzică militară »[15] şi care intră de altfel imediat pe afiş, întrerupînd seria unui succes de ţinută artistică. Faţă de buna primire făcută piesei lui Sudermann şi faţă de aprecierile elogioase care i s-au adus pentru interpretarea rolului Alma, Aristizza Romanescu joacă într-unul din viitoarele sale spectacole de beneficiu piesa *Magda* (1895) de acelaşi autor şi, mai tîrziu, în 1901, *Pariziana* de H. Becque. Şi Nottara e tentat de repertoriul modern (el este primul interpret la noi al lui Rosmersholm de Ibsen), dar gloria marelui actor în această perioadă o face interpretarea lui Oedip şi a lui Othello, a lui Don Salluste şi Franz Moor şi a unui mare număr de roluri din repertoriul de melodramă. Şi din nou simptomatică pentru schimbarea preferinţelor epocii este în 1901 observaţia criticului de la *Adevărul*, pentru că, deşi interpretarea artistului « ridică în sală o clamoare de aplauze » la *Curierul din Lyon* sau la *Două orfeline*, genul în sine e departe de a mai satisface şi, deşi pe afiş continuă să apară titluri ca *Dama de caro* sau *Cuvîntul mortului*, « publicul începuse mai de mult să ia în zeflemea astfel de piese şi să rîdă acolo unde drama e foarte, foarte dramatică »[16]. Şi critica devine şi mai neiertătoare cînd, ca în cazul feeriei *Patru săbii*, autorul prelucrării, uzînd grosolan de mijloacele miraculosului, nu are nici măcar scuza reţetelor consacrate după care se fabrică melodramele de serie[17]. Pentru că « melodrama are hazul ei », cum va remarca mai tîrziu I. Livescu, dar pentru a ajunge la această constatare e nevoie nu numai de un ascuţit simţ al umorului, dar şi de o anumită înţelegere faţă de psihologia unei etape în care gustul de teatru s-a format mai ales prin intermediul unor astfel de piese. « Era un timp cînd publicul nu se învoia de loc cu drama şi comedia înaltă. Nu-i dădeai simţăminte, acţiune şi caractere exagerate pe care să le înţeleagă, nu-ţi venea la teatru »[18], spune în 1889 criticul de la *Telegraful*, subliniindu-se astfel, o dată mai mult, caracterul tranzitoriu al acestui sfîrşit de veac. În această etapă de adînci contradicţii, în care preferinţele şi modalităţile de interpretare se întîlnesc şi se resping, în care tendinţa de emancipare a artei teatrale e contracarată de o nefastă politică oficială, în care bîntuie plaga « beneficiilor » şi a turneelor ocazionale, în această etapă de întrepătrundere a influenţelor înnoitoare, dar în care amintirea modelelor vechi e încă foarte puternică, arta punerii în scenă se bucură totuşi de o bună orientare programatică şi de un real ajutor din partea criticii de specialitate. Şi ceea ce remarcă I. L. Caragiale în 1885, ca o mare cucerire a acestor ani, este tendinţa publicului « de a privi teatrul ca teatru », mai importantă de la un anumit moment fiind întrebarea « cum se joacă decît ce se joacă »[19], după cum la fel de caracteristică pentru aceste ultime două decenii, devine preocuparea de definire a atribuţiilor regizorului, « potrivit instituţiilor analoage din străinătate, în care direcţia de scenă a devenit o ştiinţă nouă, de o importanţă capitală pentru reprezentarea celei mai mici piese »[20], prin punere în scenă înţelegîndu-se acum « nu arta de a îmbrăca personajele şi perfecţiunea decorului, cît redarea cea mai fidelă a

[13] E. D. Fagure, cronica dramatică la spectacolele *La juraţi* de Goncourt şi Ajalbert şi *Năbădăile dragostei* de Dumanoir şi Clairville, în *Adevărul*, din 9 octombrie 1902.

[14] Aristizza Romanescu, *30 de ani*, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 112.

[15] Sc. Cocorăscu, *În loc de săptămîna dramatică*, în *Constituţionalul*, din, 27 noiembrie 1892.

[16] E. D. Fagure, cronica dramatică la *Dama de caro*, de Haddon şi Stephensen, în *Adevărul*, din 2 decembrie 1895.

[17] Vezi cronica dramatică (nesemnată) la *Patru săbii*, feerie în 16 tablouri, prelucrare de L. Dauş după *Les quatres fils Aymon*, în *Adevărul*, din 20 februarie 1904.

[18] Vezi cronica (nesemnată) la *Noaptea de 30 iulie*, în *Telegraful* din 31 decembrie 1889.

[19] Vezi cronica teatrală, semnată C. (I. L. Caragiale), în *Convorbiri literare*, an XIX, vol. XIX, 1 aprilie 1885 — 1 martie 1886, p. 95.

[20] Vezi raportul lui Grigore Cantacuzino şi C. I. Stăncescu nr. 490 din 30 septembrie 1884, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceea ce a vrut autorul să spună »[21]. Conceptul de regie se precizează acum în legătură tot mai strînsă cu ideea de valorificare a operei literare prin grija unei cît mai bune execuţii de ansamblu, problemă care va rămîne în continuare în centrul atenţiei generale pînă la sfîrşitul perioadei. În practica scenei, evidentă apare această preocupare, în primul rînd în activitatea lui Grigore Manolescu, director de scenă[22]. Şi cum studierea temeinică a piesei şi analizarea rolului în funcţie de evoluţia celorlalte personaje reprezintă pentru el, ca actor, un criteriu de seriozitate şi de profesionalism, se înţelege care îi vor fi exigenţele cînd răspunderea artistică a spectacolului se răsfrînge întreagă asupra lui. Ca o bună moştenire de la înaintaşi, el va păstra aceleaşi obiective pedagogice de bază în îndeplinirea acestei funcţiuni, preocupări care se vor perpetua de altfel pînă tîrziu, dincolo de pragul acestui veac, în activitatea lui Nottara şi Paul Gusty. Dar despre calităţile lui Grigore Manolescu — director de scenă şi despre importanţa contribuţiei sale în dezvoltarea artei scenice la sfîrşitul veacului trecut vor vorbi cu adoraţie în primul rînd actorii, tinerii din generaţia lui Petre Sturdza [23], Liciu sau State Dragomir şi mai tîrziu acesta din urmă va încerca să reconstituie schiţa programului urmărit de marele artist pe linia ameliorării ansamblului şi în munca de pregătire propriu-zisă a spectacolului. Printre primele recomandări ale lui Grigore Manolescu sînt acelea în legătură cu unificarea limbii româneşti pe scenă şi cele privitoare la accentuarea logică a frazei, subliniind cu o explicabilă nevoia de precizie « că o singură intonaţie este justă », după cum la fel, din aceeaşi nevoie de diminuare a procentului de improvizaţie în jocul de scenă, e nevoie, spune el, « ca actorul să fie convins că ceea ce face aşa trebuie să fie şi nu altfel »[24]. Şi ca o dovadă a perseverenţei sale în aplicarea acestor principii elementare, dar atît de utile încă la începutul acestei etape, un lung articol semnat de Ionnescu-Gion şi consacrat dicţiunii în teatrul românesc vine să confirme noile cîştiguri înregistrate sub acest raport de arta noastră interpretativă. « Actorii au început să ştie a vorbi pe scenă înaintea publicului — spune el. — Cu alte cuvinte, un bun început de dicţiune este în deplină fiinţă. Ce adică, zice-veţi, pînă acum actorii nu ştiau să vorbească? Da, aşa e. În mare, în enormă, în dezesperantă majoritate, actorii nu ştiau să vorbească. Fie în rostul încet, fie în rostul rapid al vorbirii scenice, cuvintele ieşeau totdeauna sforăitor, dar ciuntit, nerotund de pe buzele lui. Era o întrecere turbată între cei mai mulţi de a mînca silaba finală, de a accentua rău nu vorbirea, ci vorba [. . .]. Într-un cuvînt, a vorbi pe dos, sau păsăreşte, sau din vîrful limbii şi cu buzele nemişcate era a vorbi *ca la teatru* ». Şi criticul încheie cu o idee amplu dezbătută în epocă, aceea a limbii, « care este una singură, expresiunea actualelor cerinţi ale geniului românesc, pe care scriitorii o scriu şi care la teatru, mai mult şi mai bine decît oriunde, trebuie vorbită ». [25] Conştiinţa că teatrul e dator să intervină în opera de aşezare a limbii pe făgaşurile ei firesti şi că scena « e chemată să fie modelul limbii româneşti autentice, după care să se orienteze societatea », [26] se afirmase tot mai mult într-o perioadă în care regionalismele, franţuzomania şi exagerările latiniste făceau ravagii şi în care bătălia de legitimare a unităţii noastre naţionale se sprijinise în primul rînd pe criteriul lingvistic. « Dezvoltarea intelectuală a limbii e strîns legată de destinele scenei naţionale », va spune Odobescu în 1887[27]. Şi, în sprijinul acestor teze îşi desfăşoară activitatea şi Grigore Manolescu, şi de pe poziţii noi se vor judeca de acum încolo şi componenţa repertoriului, ca şi limba în care sînt scrise piesele. Faţă de numărul mare de farse şi melodrame rău traduse şi care invadaseră repertoriul într-o etapă anterioară, traducerile se bucură acum de un alt regim, selecţia se face mai ales din repertoriul clasic

[21] Sc. Cocorăscu. cronica dramatică la *Othello*, în *Constituţionalul*, din 15, februarie 1891.

[22] Cu stagiunea 1881—1882, Grigore Manolescu îşi începe cariera de director de scenă la Teatrul Naţional din Bucureşti, pe care o continuă, cu unele întreruperi, pînă în 1889, cînd, prin decizia directorului general, Grigore Cantacuzino, e reconfirmat în acest post împreună cu Nottara pentru repertoriul de dramă-comedie, Ştefan Iulian urmînd să pună în scenă spectacolele de operetă (Arh. St. Buc. fond. Teatrul Naţional, dos. nr. 937/1889, p. 3).

[23] Vezi Petre Sturdza. *Amintiri*, Bucureşti, 1966, p. 41.

[24] Cf. State Dragomir, *Grigore Manolescu*, în *Rampa*, din 20, iulie 1920.

[25] Ionnescu-Gion, *De-ale teatrului*, în *Revista nouă*, 1889, an. III, Nr. 9, p. 318. *(subl. ns.)*.

[26] Vezi *Curierul de Iaşi*, din 31 octombrie 1871 (articol nesemnat).

[27] Al. Odobescu, *Şcoala dramatică*, în *Epoca*, din 29 octombrie 1887.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și din marea literatură universală, și una dintre revistele de prestigiu, cum e *Convorbiri literare*, publică periodic tălmăciri din Sofocle și Euripide, din Shakespeare și Molière, din Schiller și Goethe, semnate de I. Dulfu, Edgar Aslan, I. Negruzzi, P. Carp, de Titu Maiorescu de asemenea, care își îndreaptă interesul către teatrul ibsenian. Înalta calitate a acestor texte și o știință nouă de rostire a cuvîntului pe scenă, de precizare a sensurilor, de nuanțare a replicii și de exploatare a pauzelor schimbă fără îndoială calitatea artistică a spectacolului din această perioadă. Grigore Manolescu alături de Aristizza Romanescu și de Nottara, recunoscuți pentru virtuozitatea dicțiunii lor, în spiritul lecțiilor luate cu Got și Delaunay, devin la rîndul lor exemple stimulatoare într-o nouă școală a vorbirii scenice și distribuțiile care-i unesc adesea pe cei trei mari actori, ca în *Ruy Blas* sau *Intrigă și iubire*, ca în *Ovidiu și Năpasta*, ca în *Fecioara din Orléans* sau *Francesca da Rimini*, se înscriu ca adevărate sărbători artistice, momente decisive în procesul de transformare a artei noastre interpretative din ultimele două decenii ale veacului trecut. Cu valorificarea acestui nou repertoriu cresc însă și exigențele față de ansamblu, și, dacă Pascaly reușise cu greu să închege o trupă și să-i determine anumite virtualități pe măsura repertoriului său, cu atît mai dificilă este sarcina lui Grigore Manolescu în punerea în scenă a pieselor *Hamlet* sau *Don Carlos*, *Marion Delorme* sau *Romeo și Julieta* alături de *Macbeth* și *Othelo*, de *Hoții* și *Hernani*, piese de largă respirație și care solicită intens efortul creator al interpreților principali, dar în același timp, piese de figurație numeroasă, de aparat scenic foarte complicat. Și, chiar dacă rezultatele lui nu au fost toate aceleași, cel puțin cîteva spectacole din această serie au dat măsura întreagă a mijloacelor lui Grigore Manolescu, interpret și director de scenă. Și printre ele *Hamlet* (1885), cel mai mare succes al său ca actor, marchează deopotrivă o dată importantă în evoluția regiei românești de la sfîrșitul veacului trecut, și ceea ce se obține acum în amîndouă direcțiile este rodul unei îndelungi meditații, al unei munci pasionate de descifrare a semnificațiilor piesei, de definire a psihologiei personajului principal și de integrare a lui în substanța intimă a dramei. « Manolescu cunoaște rolul regelui și al reginei, al Ofeliei și al lui Laerte și legăturile ce aceste personaje au cu Hamlet, și creația lui ni se înfățișează fără disparate, în armonie cu desfășurarea treptată a celorlalte roluri » [28]. Și criticul vorbește în continuare despre acest « studiu clasic », pe care Grigore Manolescu îl duce « conștient și minuțios » pînă la capăt, și despre « frumoasa simetrie » a spectacolului, cuvînt atît de prețios în această etapă și atît de rar folosit pentru aprecierea rezultatelor de ansamblu. Rolul creator al actorului și al directorului de scenă se precizează astfel tot mai distinct, și afirmarea unei concepții personale în interpretarea acestui clasic deschide o perspectivă nouă asupra atribuțiilor pe care și le asumă regia românească în etapa dată. Încă de la începutul carierei sale de director de scenă, Grigore Manolescu e viu aplaudat pentru montarea localizării *Nea Frățilă* de Odobescu și Gion după Erckmann-Chatrian, pentru hazul și autenticitatea tipurilor, pentru acurateța și promptitudinea cu care au fost executate indicațiile de mizanscenă, spectacolul fiind o primă încercare la noi de folosire a unor mijloace de expresie scenică intrate nu de mult în circulație, ca o anticipare a tezelor naturaliste consacrate prin teatrul lui Antoine [29]. Tot Manolescu introduce pe scena românească primul Zola; într-un spectacol de beneficiu, la numai doi ani după înființarea Teatrului Liber, se joacă *Otrava* (*L'Assomoir*, *1889*), « piesă socială atît de necesară în repertoriul teatrului nostru », după părerea lui Emil Fagure, care vorbește despre creația artistului în rolul tinichigiului Coupeau ca despre o adevărată școală a adevărului, « înspăimîntătoare prin puterea de evocare a viciului și a urmărilor lui » [30]. Și tot Manolescu pregătește la noi prima traducere din Ibsen *(Un dușman al poporului)*, fără a mai ajunge însă la înfăptuirea scenică a acestui proiect. Acest tînăr director de scenă, care cunoaște marea importanță a ritmului în reușita unui spectacol și care știe că fiecare piesă are « tonul ei special », face o înaltă demonstrație de pricepere regizorală și în repertoriul de comedie.

[28] Ionnescu-Gion, *Cronica teatrală*, în *Românul*, din 4 octombrie 1885.

[29] Fr. Damé, *Săptămîna teatrelor*, în *Românul* din 7 octombrie 1882; vezi și impresiile Aristizzei Romanescu în legătură cu pregătirea acestui spectacol în *op. cit.*, p. 47.

[30] E.D. Fagure, cronica la *Otrava* de E. Zola, în *Telegraful* din 14 aprilie 1889.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acum se joacă pentru prima oară la noi *Bolnavul închipuit*, *Georges Dandin* şi *Doctorul fără voie*, şi, «efecte de un comic irezistibil» se obţin în primul rînd prin precizia mizanscenei şi prin ritmul imprimat acţiunii. Aşa se face că succesul piesei lui Regnard, *Nebuniile amoroase*, se datoreşte unei interpretări perfect acordate, în care excelează Aristizza Romanescu, interpreta Lizetei, rol jucat cu brio într-o subtilă şi strălucitoare varietate a dicţiunii [31]. Un program înnoitor în arta spectacolului se schiţează în aceşti ani de mare elan creator [32] şi care, continuat, ar fi grăbit cu siguranţă procesul de evoluţie al artei scenice româneşti la sfîrşitul veacului trecut şi ar fi consolidat trecerea spre viitoarele reforme pe care le va desăvîrşi Davila. Prematur întrerupt prin moartea artistului, programul acesta se schiţează în tendinţele lui generale, vizibil influenţat de şcoala italiană a lui Rossi în ceea ce priveşte interpretarea şi foarte apropiat tezelor naturaliste ca formulă de spectacol şi ca repertoriu de perspectivă. Apelul său către autori şi critici, către public şi actori, « de a goni de pe scenele serioase rîsul de contrabandă şi lacrimile care se introduc prin efracţiune în ochii noştri » [33], rămîne în istoria artei noastre scenice profesiunea de credinţă a unui vizionar, stăpîn pe o artă generoasă şi pătruns de valoarea autenticităţii ei.

Impresionat de stilul de interpretare al Comediei Franceze şi, în consecinţă, adept al unei înalte tehnici de valorificare a cuvîntului şi a expresivităţii plastice, C. Nottara [34], care preia direcţia de scenă după moartea lui Grigore Manolescu şi a lui Iulian, va acorda, potrivit preferinţelor sale, un interes sporit marilor partituri clasice, reluări ale unor mai vechi succese sau titluri înscrise acum pentru prima oară pe afişul primei noastre scene, cum e *Polyeucte*, *Antoniu şi Cleopatra* sau *Iulius Cezar*, şi, fireşte, într-o concepţie proprie vor fi preluate marile roluri din repertoriul lui Grigore Manolescu. Ultimul deceniu, dominat de personalitatea lui Nottara va constitui o etapă de performanţă în cariera marelui actor, cea mai bogată în demonstraţii de virtuozitate personală, etapă fără rivali şi fără controverse, de splendidă şi maiestuoasă planare în lumea unor eroi de legendă.

Dar ceea ce constituie noutatea în arta spectacolului din această perioadă ţine mai mult de latura tehnică a montărilor, de « efectele optice ale luminii electrice », de « frumuseţea » decorului, de mai buna folosire a spaţiului de joc, de o mizanscenă mai amplu gîndită şi mai precis executată. Prezenţa pictorului decorator Romeo Girolamo, angajat după moartea lui Labo (1889), se face acum tot mai remarcată şi, după datele presei, contribuţia sa pare a fi într-adevăr notabilă. De altfel, un indice al competenţei sale şi al unei poziţii singulare în seria pictorilor decoratori din toată această perioadă şi pînă la primul război mondial, se poate deduce şi din oferta repetată pe care i-o face Şcoala de Belle Arte în vederea instituirii unei catedre de artă decorativă [35], şi la fel spune ceva despre o anume calitate artistică şi înscrierea numelui său pe frontispiciul revistei *Ileana* (1900 —

[31] Vezi Sc. Cocorăscu, *Săptămina dramatică*, în *Constituţionalul* din 18 octombrie 1891; vezi şi *D'ale teatrului*, în *Telegraful* din 15 noiembrie 1891.

[32] Vezi relatările Aristizzei Romanescu cu privire la « stagiunile lui Manolescu », numindu-le astfel pentru stăruitoarea muncă pusă în ele atît ca actor, cît şi ca director de scenă. « Îşi da osteneala nu numai cu începătorii, ci şi cu artiştii consacraţi. Brezeanu după indicaţiile lui a studiat *Doctorul fără voie*, Toneanu lui îi datorează succesul din *Nebuniile amoroase*, iar Ion Petrescu, în *Ducele D'Alba* şi în multe, n-a învăţat un cuvînt fără Manolescu. Vezi de asemenea şi relatările artistei cu privire la « repetiţiile active de la Iaşi conduse de Manolescu în stagiunea 1888—1889 » (Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 99 şi 87).

[33] Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti, fond. Grigore Manolescu, (document nedatat).

[34] Nottara, ca director de scenă, urmăreşte cu stricteţe respectarea de către actori a unei mizanscene fixate dinainte, cu un simţ al preciziei recunoscut de altfel şi în creaţia sa actoricească. Vezi plîngerea împotriva elevelor de conservator Elena Ştefănescu şi Adelina Lengeais pentru refuzul de a participa la figuraţia piesei *Virtute şi viciu*, « unde acţiunea actului I se sprijină pe îndeplinirea mizanscenei de către o figuraţie inteligentă »; vezi de asemenea plîngerea împotriva actorului Vasilescu (Zoil) pentru nerespectarea mişcării şi introducerea unor elemente noi în interpretare, străine de concepţia spectacolului (la reprezentarea piesei *Fîntîna Blanduziei*), precum şi amenzile aplicate actorilor Catopol, Hasnaş şi I. Brezeanu pentru absenţa de la repetiţii, din cauza cărora « pentru înjghebarea mizanscenei (şi numai pentru o singură reluare) a pieselor *Unchiul Bidochon* şi *O singură iubire* am fost obligat să înlocuiesc rolurile titulare » (Arh. st. Buc. fond. Teatrul Naţional, dos. 1011/1891, 1158/1895 şi 1238/1897).

[35] Vezi scrisoarea adresată de directorul general al Şcolii naţionale de belle-arte prin care cere respectarea contractului făcut cu Romeo Girolamo, « care încă din urmă cu nouă ani se angajase să formeze elevi ». Vezi de asemenea scrisoarea către Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Cultelor pentru aprobarea postului de profesor de artă decorativă la Şcoala de belle-arte (Arh. st. Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 12/1900, p. 31 şi 35).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1902) printre principalii ei colaboratori, alături de G. D. Mirea, Şt. Luchian, N. Vermont, Kimon Loghi, Fr. Storck şi alţii. În presă însă, deşi contribuţia acestui pictor este continuu semnalată, informaţia propriu-zisă este extrem de redusă. « Decoruri noi », « decoruri frumoase », « decoruri bogate », acestea sînt calificativele standard, cel puţin într-o primă etapă a activităţii sale, în care Romeo Girolamo împrospătează scenografia unor spectacole montate la premieră fără prea mare cheltuială, cum au fost *Despot-Vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* sau chiar *Hamlet* [36]. La reluarea acestei ultime piese în 1895, « montarea face onoare talentului domnului Girolamo. Decorurile sînt de o plantaţie vivace, pline de ingenioase detalii de arhitectură şi de efecte de colorit [37], şi de asemenea în anii următori, într-un cadru plastic nou, totdeauna « foarte frumos » şi « foarte bogat », se reiau *Macbeth* (1896), *Romeo şi Julieta* (1897) şi *Ruy Blas* (1898) şi, în sfîrşit, cînd în 1901 se montează *Iulius Cesar* în premieră, criticul de la *L'Indépendance Roumaine* remarcă « autenticitatea decorurilor cerute de epocă şi acţiune » şi salută progresul înregistrat de prima noastră scenă pe linia acestor preocupări [38]. Şi tot în repertoriul shakespearian, cîţiva ani mai înainte, pictorul cucerise superlativele criticii cu decorurile la *Visul unei nopţi de vară*, « poate cele mai frumoase din ce a văzut pînă azi Bucureştiul » [39]. Dar ceea ce se poate deduce din aceste exclamaţii este că tînărul decorator avea o bună tehnică a meseriei (în *Narcis* de Brachvogel, « sala palatului din Versailles, cu o vedere asupra parcului, este redată într-o perfectă iluzie a perspectivei ») [40], că avea un gust al fastuosului şi o anumită sensibilitate pentru culoare şi că folosea în ultimă instanţă procedeele tradiţionale ale picturii *en trompe l'œil* şi aceleaşi efecte de mecanică a scenei care au încîntat generaţii la şir prin spectaculozitatea lor. Pentru că în piesa *Copiii părăsiţi* de P. Decourcelle (1897), dacă « fiecare tablou e pînza unui mare maestru », apoi « impresionant este barajul din ultimul act cu apa care curge în valuri » [41], după cum trucajele, exploatarea maşinăriei scenice şi a jocurilor de lumină colorată din *Ocolul pămîntului* (1894) sînt relevate cel puţin cu acelaşi entuziasm cu care altădată se aplaudau apoteozele şi focul bengal. Dar pictorul nu face numai « pînze de mare maestru », ci şi decoruri-tip, « saloane *fermé* » care să servească mai multor piese, transformă şi adaptează « case rustice », repară fundale şi repictează « orizonturi de noapte cu lună » [42]. Şi, din datele de arhivă, se detaşează poate mai distinct psihologia acestui pictor-artizan care are mîndria lui de creator şi un vădit spirit de independenţă, care are mereu nevoie de ajutoare (de pictori vopsitori în subordine), nu totdeauna prompt în respectarea termenelor şi nici foarte prezent la îndatoririle sale în teatru, lipsind pentru călătorii de studii în străinătate sau pur şi simplu solicitat de aptitudinile sale de pictor de biserici sau de alte comenzi [43]. De aici nemulţumirile lui Nottara, director de scenă, şi tot de aici viitorul conflict cu Davila care-i va aduce şi rezilierea contractului în 1905. Pentru punerea în scenă a piesei *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechiă (1896), Nottara cere pictorului « un decor moresc » (în stil maur, *L. G.*), existent în magazia teatrului şi mai apropiat cerinţelor piesei, dar Romeo Girolamo îi dă în loc decorul din *Doamna Chiajna*, făcut de el în 1891 şi fireşte remarcat de presă pentru « frumuseţea » lui; şi directorul de scenă îşi motivează plîngerea împotriva pictorului, « întîi, pentru că arhi-

[36] Pentru *Hamlet*, pus în scenă în 1885, « nu s-a cheltuit nici un ban cu montarea ». În afara celor două costume, al lui Hamlet şi al Ofeliei, restul costumelor au fost împrumutate de la Operă (cf. C. Nottara, *op. cit.*, p. 60).

[37] Vezi Sc. Cocorăscu, *Săptămîna teatrală*, în *Constituţionalul* din 11 octombrie 1895.

[38] Claymoor, *Carnet de High-Life*, în *L'Indépendance Roumaine* din 25 septembrie 1901.

[39] Sc. Cocorăscu, *Săptămîna dramatică (Visul unei nopţi de sînziene)*, în *Constituţionalul* din 30 ianuarie 1893.

[40] Claymoor, *Carnet de High-Life*, în *L'Indépendance Roumaine* din 8 februarie 1891.

[41] *Ibidem*.

[42] Vezi comanda directorului de scenă pentru « un salon *fermé* » cu trei categorii de panouri în scopul de a da trei aspecte diferite; un decor rustic; o triplă pînză de cer (*orageux,serein, de nuit*). Vezi de asemenea devizul pentru repararea a cinci saloane şi pentru reîntrebuinţarea unor decoruri vechi (Arh. st. Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 1271/1897 şi 31/1901—1902).

[43] Pentru pictarea decorului la *Călătoria Lizetei*, Romeo Girolamo cere ajutoare, dar directorul de scenă refuză, « pentru că teatrul consumă destul de puţin timp domnului pictor ». Vezi cererea lui Romeo Girolamo pentru un concediu de şase săptămîni în vederea unei călătorii în străinătate « pentru a vedea noutăţi artistice şi progresul artei decorative teatrale la Paris, München, Viena » (Arh. centrală de stat Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 26/1901, p. 30 şi 12/1900, p. 20).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tectura acestui decor e puţin potrivită cu stilul românesc, avînd mai mult înfăţişarea unei săli medievale apusene (fresca principală şi cornişa sînt curat veneţiene, parcă ne-am găsi în sala cea mare a Consiliului de zece la Palatul Dogilor) şi, în al doilea rînd, pentru că dispozitivul acestui decor nu se potriveşte cu nevoile mizanscenei: deschiderea din dreapta, unde la un moment dat se petrece acţiunea, e prea largă, dincolo de ea trebuind să fie un culoar practicabil pentru ieşire şi intrare. În fond e nevoie să se poată zări printr-o altă deschidere bine proporţionată tot ce se petrece afară, iar nu printr-o spărtură în zid, cum se face acum »[44]. E aici o semnificativă indicaţie pentru stadiul de evoluţie al exigenţelor în arta punerii în scenă la această dată şi se poate semnala acum o tendinţă nouă de adîncire a perspectivei scenei, de valorificare a planurilor II şi III şi de folosire a spaţiului în toată cuprinderea lui. Şi dacă pînă în 1892 mai erau încă pe scenă acele anacronice loji (împotriva cărora protestase de altfel şi Labo) care obligau la o restrîngere a mizanscenei şi la uniformitatea plantaţiei, acum, după renovarea sălii din 1894—1895, organizarea locurilor de joc creează o mai deplină iluzie a realităţii pentru interioare, pereţii laterali acoperă culisele şi, deşi vechi şi desperecheate, « gheridoanele », « jardinierele » şi fotoliile care mobilizează « saloanele » dau încăperii un aer de mai multă intimitate şi actorilor mai multă degajare, nestingheriţi de prezenţa spectatorilor instalaţi comod în imediata lor vecinătate, pe chiar podiumul scenei.

Dar mai mult încă decît pentru decor, în această perioadă se acordă o atenţie cu totul deosebită costumului şi machiajului. Specialişti în facerea « capetelor », bătrînul I. Machauer, care îşi începe cariera sub direcţia lui Millo, şi mai apoi fiul său Pepi Machauer vor fi de un preţios ajutor actorilor, pentru care peruca şi grima contează la această dată, şi nu numai în teatrul nostru, ca elemente de mare însemnătate în individualizarea cît mai pregnantă a personajelor. Dar problema specialiştilor străini în serviciul direcţiei de scenă, cum e croitorul şi conservatorul de costume Ilie Berger sau recuziterul A. Scapin sau I. Manuel, merită, poate, o discuţie specială pentru mai buna cunoaştere a unor practici auxiliare, dar atît de utile şi de caracteristice artei spectacolului din această perioadă[45]. În ceea ce priveşte costumele, surprinde bogăţia materialelor din care sînt confecţionate, ca şi a gamei lor coloristice[46], şi, semnificativă pentru spiritul istorist al epocii este tendinţa de reconstituire exactă a amănuntelor de îmbrăcăminte, actorii în primul rînd fiind aceia care consultă personal albume şi colecţii, galerii de artă şi studii de specialitate. Un exemplu de rară scrupulozitate în acest sens îl oferă Aristizza, care, vorbind despre pasiunea cu care a studiat rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei* în ultimele lui detalii, precizează că « pînă şi cămaşa albă cu care apare în actul II a fost făcută cu o deosebită atenţie după un desen al pictorului englez Alma Tadema », la fel, costumul Ofeliei îl face după un portret al actriţei Siddons în acest rol, al Francescăi da Rimini după un mozaic aflat într-o biserică din Ravena, iar pentru Maria Stuart, după compararea mai multor surse de informaţie, se decide pentru modelul indicat de Schiller şi confirmat de « scrierile apărute cu ocazia unei expoziţii de obiecte istorice organizate de Institutul arheologic din Londra »[47]. O contribuţie însemnată în ceea ce priveşte justeţea documentării şi orientarea bunului gust pe scena românească o aduc în această perioadă Odobescu şi

[44] Vezi ibidem, dos. 1271/1898.

[45] Vezi cererea societarilor de aprobare a unui beneficiu pentru Ilie Berger (de patruzeci de ani conservator de costume al Teatrului Naţional, acum bolnav), semnat de C. I. Nottara, I. Brezeanu, P. Liciu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, Constanţa Demetriade ş. a., precum şi cererea de sporire a lefii semnată de A. Scapin, « recuzitorul, care stă în teatru de la 8 dimineaţa pînă la miezul nopţii incontinuu, salariat cu 120 lei pe lună, prea adesea trebuind să plătească şi lucrurile care se prăpădesc pe scenă »; vezi şi oferta lui I. Manuel, decorator, recuzitor şi cartoneur (« specialist in objete mecanice şi de carton »), care a lucrat la Teatrul Mare din Odesa şi la Teatrul Naţional din Bucureşti sub direcţia lui Odobescu, Ion Ghica şi Grigore Cantacuzino şi care solicită un angajament Teatrului Naţional din Iaşi (Arh. st. Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 6/1905—1906, p. 24, şi 29/1900, p. 13, vezi şi Arh. st. Iaşi, fond. Teatrul Naţional, dos. 141/1901, p. 27).

[46] Vezi costumul reginei din *Ruy Blas*, « din brocart alb cu garnitură de perle », şi un altul « din mătase neagră, cu o mantie de pluş de mătase safir, căptuşită cu *faille bleu* »; vezi de asemenea costumele la *Tosca* (« rochie de *mousseline* verde, o mantie de postav gri cu blană albă, o rochie de atlas albă brodată cu aur, o pălărie *directoire* verde cu pene roz ») (Arh. st. Iaşi, fond. Teatrul Naţional, dos. 78/1896, p. 44, şi Arh. st. Buc., fond. Teatrul Naţional, dos. 43/1902, p. 32).

[47] Vezi Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 54, 56, 84 şi 86.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ion Ghica, Alecsandri și V. A. Urechiă, și de asemenea un capitol cu totul special îl deschide, de la I. L. Caragiale la H. Lecca, problema intervenției active a autorilor dramatici în punerea în scenă a operei lor [48].

În acest sfîrșit de veac luminat, de prezența unor mari personalități artistice și în care supărătoare e numai « graba cu care teatrul românesc vrea să salte peste toate stadiile vechi ale poeziei dramatice », temerară îi apare criticului de la *Revista nouă* abordarea genului tragic prin piese ca *Saul* de Al. Macedonski și Cincinat Pavelescu sau *Pygmalion* și *Hamilcar Barca* de Bengescu-Dabija. Pentru ceea ce se numește publicul « *fin de siècle* » al societății românești, « sceptic, zeflemist și hîrșit cu alte violente și zguduitoare senzații » [49], reprezentarea acestor piese, pe lîngă înaltele virtuți actoricești pe care le reclamăe nu mai poate trezi interesul decît prin fastul montării, prin efectele lor spectaculoase, Și, firește, punerea în scenă a acestor lucrări se face sub directa supraveghere a autorilor. ca și executarea costumelor, care impresionează într-adevăr prin bogăția lor și prin autenticitatea modelelor, stabilite în urma unei laborioase și atente documentări. Dar pe cîtă vreme spectacolele acestea obțin numai un succes de stimă prin ineditul facturii lor livrești, desprinsă direct din contemporaneitate, substanțială și comunicativă, comedia caragialiană pusă în scenă într-un decor lipsit de strălucire, « cu aceleași draperii decolorate și cu aceleași mobile care servesc deopotrivă în *Maître de forges* ca și în *Choufleuri* » [50], cîștigă entuziasmul galeriei și deopotrivă sufragiile unanime ale criticii de înaltă autoritate. Dar scepticismul acestui sfîrșit de veac vine să amenințe grav chiar principiile de bază ale artei spectacolului, toate artificiile care într-o etapă anterioară constituiseră garanția marilor succese. Eșafodajele de pînză pictată nu mai au aceeași invincibilă putere de iluzionare și punerea în scenă a pieselor istorice nu se mai poate sprijini în exclusivitate pe efecte pirotehnice, pe uniforme militare și cîntece patriotice. Evocarea scenică a luptei dintre Guelfi și Ghibelini din piesa *Ura* de Sardou, « deși e plină într-adevăr de îmbrînceli, mișcări de trupe, clopote, arderi de palate și izbucniri de bombe », lipsa unor mijloace materiale corespunzătoare prin care să se ofere piesei cadrul ei monumental, ca și lipsa unei figurații *reale* prin care să se cîștige amploarea necesară în desfășurarea scenelor de masă, « scot cu atît mai ușor în relief tot ridiculul copierii în carton fie a lucrurilor, fie mai ales a oamenilor » [51]. Într-un real avans față de realizările propriu-zise ale artei noastre scenice, critica teatrală la sfîrșitul veacului trecut devine tot mai exigentă, carențele sînt subliniate fără ocol și atacurile vizează conducerea teatrului și sistemul de organizare a instituției, dar în aceeași măsură ele se îndreaptă împotriva a ceea ce privește chiar esența procesului de creație. Pentru că « Nottara strălucește în continuare ca un astru printre sateliți » [52], pentru că problema omogenizării forțelor trupei și a angajării unui corp stabil de figurație [53] continuă să fie în suferință, iar pentru critici un permanent motiv de insatisfacție și reproș. « Jocul unui mare actor nu poate suplini lipsa care vine din faptul că restul ansamblului merge prost » [54], notează în 1890 Grigore Ventura, și, raliindu-se acestor observații, I. C. Bacalbașa mută discuția pe planul chestiunilor de principiu, cerînd reorganizarea Conservatorului și schimbarea direcției Teatrului Național [55], pentru ca în 1901 E. D. Fagure, acuzînd și sub noul directorat al lui Scarlat Ghica același ritm mortal în schimbarea afișului și aceleași condiții intolerabile în care se pregă-

[48] Vezi scrisoarea lui I.L. Caragiale prin care interzice, după moartea actorilor Iulian, Hasnaș și Panu, prezentarea piesei O *scrisoare pierdută*, « cu o distribuție improvizată, cu înghebări pripite, străine de orice intenție artistică »; vezi și răspunsul lui Gr. Cantacuzino cu privire la noii interpreți, « îndestul de inteligenți și care vor urma întocmai tradițiunile hotărite de dv., pe lîngă ceilalți artiști ca domnii Nottara, I. Petrescu, I. Niculescu, Catopol și alții, care au jucat piesa de la început » (Arh. st. Buc., fond. Teatrul Național, dos. 1158/1895, p. 89).

[49] Ionnescu-Gion, *Teatrul Național. Saul*, în *Revista nouă*, 1894, an. VI, nr. 8—9, p. 302.

[50] C.I. Nottara, *op. cit.*, p. 126.

[51] D.D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1888, an. I, nr. 2, p. 77.

[52] Claymoor, *Carnet de High-Life (Ruy Blas)*, în *L'Indépendance Roumaine* din 27 noiembrie 1896.

[53] Vezi Sc. Cocorăscu, *Cronica spectacolelor* « *Viciu și virtute* » și « *Hamlet* » în *Constituționalul* din 26 ianuarie 1892 și 6 octombrie 1895.

[54] Grigore Ventura (Arutnev), cronica teatrală la *Era* de R. Voss, în *Adevărul*, din 3 octombrie 1899.

[55] I.C. Bacalbașa, *Teatrale*, în *Adevărul* din 10 decembrie 1896, și *Conservatorul*, în *Adevărul* din 25 octombrie 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tesc spectacolele, să propună « o reformă structurală » a activităţii primei noastre scene. « Cînd se repetă? Cum se repetă? Se poate lucra serios? E curată boscărie, curată minune ceea ce reuşesc să facă artiştii, regizorul, personalul tehnic », observă el, după ce într-o singură săptămînă se dăduseră patru premiere *(Fiul pădurilor, Tartuffe, Între prieteni* şi *Maria Stuart)* şi încă alte trei erau afişate pentru săptămîna imediat următoare[56]. Critica vremii încearcă într-un front comun să stăvilească acest procedeu de supralicitare şi de uzură şi denunţă continuu sistemul distribuţiilor făcute la întîmplare ca şi numărul insuficient de repetiţii[57]. Devine astfel de la sine înţeles că e mai greu să se vorbească, încă cel puţin pentru primele stagiuni ale acestui început de veac, despre coeziune şi spirit de continuitate în ambianţa de creaţie a scenei naţionale cînd, într-o haotică alternanţă, actorii sînt forţaţi să treacă de la drama psihologică a lui Ibsen la *Călătoria Lizetei*, « feerie de mare înscenare, cu scamatorii şi dansuri comice », şi de la *Vlaicu-Vodă* la *Năbădăile dragostei*, « parodie de operă, operetă şi circ ».

Această scurtă ancorare în istoria noului veac încheie o etapă stimulată de mari ambiţii, dar tributară încă unor vechi concepţii de teatru, o etapă de acumulare necesară a unei experienţe artistice variate, de precizare mai ales pe plan teoretic a conceptului de regie şi de definire în practica punerii în scenă a unor merituoase contribuţii.

[56] E.D. Fagure, *Beneficiile*, în *Adevărul* din 15 februarie 1901.

[57] Vezi E.D. Fagure, *O situaţiune dezastruoasă*, în *Adevărul*, din 7 februarie 1901, şi cronica spectacolelor *Maria Stuart* şi *Tartuffe*, în *Adevărul* din 15 februarie 1901.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REZONANŢE ALE ESTETICII EXPRESIONISMULUI ÎN CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

de CLEMANSA FIRCA

Discutarea «materializărilor» esteticii expresionismului în compoziţia românească impune mai întîi o fixare a cadrului problemei, mai precis observaţia că, spre deosebire de raporturile cu alte curente şi orientări la care aderă în decursul primei jumătăţi de secol şi ale căror elemente le asimilează sub aspectul şi în semnificaţiile lor de fond, raporturile muzicii româneşti cu expresionismul sînt, prin excelenţă, circumscrise. Raţiuni istorice în primul rînd, condiţiile specifice formării şi dezvoltării şcolii noastre de compoziţie, fac ca expresionismul să nu înfăţişeze pentru reprezentanţii respectivei şcoli acea gravitate existenţială, acel caracter de « artă de opoziţie » [1] (inclusiv pe plan social), artă al cărei anticonformism — fie el profesat de un Schönberg sau, sub aparenţa unui facil « flirt estetic cu barbaria », cum spune Th. W. Adorno [2], de un Igor Stravinski — s-a impus cu violenţa unei necesităţi vitale muzicii occidentale, începînd cu al doilea deceniu şi continuînd în deceniile interbelice. Integrîndu-se, prin urmare, într-o mai mică măsură *orizontului existenţial* al unei arte muzicale pentru care necesităţile asimilării şi sintezei îşi aveau importanţa binecunoscută, expresionismul a exercitat, pe de altă parte, o incontestabilă atracţie asupra unor compozitori români: nicidecum la nivelul unei patetice angajări, al unui intransigent crez estetic şi, implicit, al unei revoluţii tehnice, ci, în

[1] « Expresionismul — scrie criticul de artă italian Mario de Micheli — se naşte pe bază de protest şi critică şi el este ori vrea să fie contrariul pozitivismului. E vorba de o mişcare largă, pe care cu greu am putea-o închide într-o definiţie [. . .]. Ceea ce se poate spune oricum, de la bun început, e că expresionismul, fără nici o îndoială, este o *artă de opoziţie*. Antipozitivismul acestei mişcări e în consecinţă antinaturalism şi antiimpresionism deopotrivă . . . » (Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului* XX, trad. de Ilie Constantin, Bucureşti, 1968, p. 69).

[2] Deliberata « primitivitate » în concepţie şi factură a operelor lui Stravinski, învinuit de Th. W. Adorno de facilitate şi de a fi revoluţionat în mod factice muzica, reprezintă unul dintre motivele pentru care, în cartea sa *Philosophie de la nouvelle musique* (trad. din germană de Hans Hildenbrand şi Alex Lindenberg, Paris, 1962), reputatul autor tratează antitetic *(Schönberg et le progrès, Strawinsky et la restauration)* personalităţile celor doi protagonişti ai componisticii europene din secolul al XX-lea. La acreditarea acestei poziţii contribuie şi Luigi Rognoni *(Espressionismo e dodecafonia*, Milano, Giulio Einardi, 1954) care stabileşte o analogie între antitezele Stravinski-Schönberg şi Brahms-Wagner, trasînd şi o „parabolă" a filiaţiilor: de la beethovenianul *Sturm und Drang*, prin Wagner, Bruckner, R. Strauss, Mahler şi Skriabin, pînă la Schönberg iar pe de altă parte, de la Bach, Haydn şi Mozart, prin Brahms şi Franck, Reger şi Debussy, la Stravinski (cf. Luigi Rognoni, *op.cit.*, pp. 16,26). Vom remarca, cu toate acestea, că o aceeaşi exacerbare a expresiei, indiferent de natura ei acut subiectivă (Schönberg) sau de obiectivarea (identificată cu însăşi „absenţa de expresie") pe care i-o pretinde programul estetic al creatorului (Stravinski), caracterizează sub raportul *rezultatului artistic* opera celui dintîi şi categoria lucrărilor de „întoarcere la primitivitate" ale celui din urmă. O muzicologie mai recentă nu va ezita, de altfel, să lege numele celor doi compozitori de un acelaşi prim stadiu al expresionismului muzical, anume de aşa-numitul « expresionism radical » *(radikaler Expressionismus)*, pe care Siegfried Borris îl plasează cronologic între 1911 şi 1922 (cf. Siegfried Borris, *Historische Entwicklungslinien der neuen Musik*, în *Stilkriterien der neuen Musik*, 1, Berlin, 1961). Celebra analiză a lui Pierre Boulez la *Sacre du printemps* luminează temeiurile structurale ale respectivelor « radicalizări »: revoluţionarea domeniului ritmic de către Stravinski şi a « materialului sonor propriu-zis » de către Schönberg şi şcoala sa, contribuţii complementare la edificarea limbajului muzical al secolului al XX-lea ale autorilor „celor două mari « scandaluri » [*Sacre du printemps* şi *Pierrot lunaire*] ale muzicii contemporane" (Pierre Boulez, *Strawinsky demeure*, în *Musique russe*, 1, Paris, 1953, p. 151).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

general — şi cu toate carenţele şi beneficiile de ordin pur muzical care decurg din această atitudine neradicalizantă —, la nivelul unei anumite optici asupra capacităţilor tehnice-expresive ale muzicii, adeseori chiar la nivelul prospectărilor pe plan stilistic şi formal.

Simplul mecanism al influenţelor sau chiar organica şi imperioasa necesitate a şcolii muzicale româneşti de a se confrunta, de a stabili legături şi echivalenţe, de a comunica în permanenţă cu experienţa componistică europeană nu sînt, firește, suficiente pentru a lămuri şi profilul particular pe care fenomenul expresionist îl are în muzica românească. Faptul că acest fenomen nu s-a petrecut în condiţii de criză s-a datorat, în principal, posibilităţii *eului* creator de a-şi identifica într-o mare măsură resursele cu acelea ale unei vivante şi abia explorate realităţi psihoartistice, realitatea folclorică, de a se revendica ontologic de la acest fond de vibrantă interioritate, deci de a ocoli acea « neputinţă crescîndă a subiectivităţii » [3] despre care vorbeşte Adorno şi care nu se putea rezolva în muzica europeană occidentală decît pe calea totalei extrovertiri. Această cauză adîncă şi ultimă înaintea oricărora dintre cunoscutele raţiuni de ordin muzical, cum sînt reacţia împotriva impresionismului şi chiar a tradiţiilor romantismului tîrziu (promovate la noi cu exclusivă convingere de discipolii şcolii Castaldi), determină, am spune, nuanţa în general neafectivă, întrucîtva intelectuală, de pură opţiune stilistică (sau doar tehnică) a expresionismului muzical românesc (o singură mare excepţie se iveşte: tulburătorul expresionism « sublimat » şi *de viziune* al unora dintre creaţiile lui Enescu, problemă pe care o vom dezbate la locul cuvenit [4]). *Gestul* exacerbării şi nu acuta subiectivitate a expresionismului, violenţa limbajului şi nu propriu-zis a trăirii sînt, aşadar, cele care marchează în cea mai mare parte compoziţiile româneşti de această orientare. Este semnificativ că, din cele două ramificări ale expresionismului muzical, personificate pe plan european de Schönberg şi Stravinski, ultima în special va fi aceea care va polariza forţele şcolii noastre componistice: paradoxul, schönbergian al acuităţii afective dublate de o extremă luciditate, mai mult încă, servite, subliniate de rigorile organizării dodecafonice [5], rămîne cvasinecunoscut mediului componistic românesc dintre cele două războaie (fapt explicabil, pînă la un punct, şi prin fructificarea în general tîrzie, şi anume abia după cel de al doilea război mondial, a principiilor noii şcoli vieneze în ţările Europei); la aceeaşi epocă, în schimb, aşa-numitul « stile barbaro » [6], lansat de Stravinski şi implicînd obiectivarea deliberată a expresiei, va exercita o considerabilă influenţă asupra muzicii româneşti (ca, de altfel, datorită afinităţilor sale cu folclorul, asupra unei bune părţi a creaţiei şcolilor muzicale naţionale est-europene).

Dar chiar dacă creatorii de pe aceste meleaguri nu vor declara, împreună cu Schönberg, că « drumul de mijloc este singurul care nu duce la Roma », rămîne cert că nevoia unei demistificări, nevoia de a destrăma un anume mit al muzicii ca produs al dezlănţuirilor afective şi al « inspiraţiei » fantaste şi dezordonate sau ca hedonică absolutizare a senzorialului, a *impresiei* sonore, este aceea care netezeşte şi la noi calea expresionismului (nu anticipăm asupra realităţilor strict « locale » care alimentează această atitudine). A proba că muzica nu este nici transă emotivă [7] şi nici pură delectare senzorială pare, cu alte cuvinte, să stimuleze şi pe unii dintre compozitorii români ce se vor afirma după 1920 în a adopta o optică lucidă şi a repune factorul constructiv în drepturile pe care mai ales impresioniştii i le micşoraseră (mobilul acestei « campanii » se contura cu atît mai net în condiţiile în care afectivitatea romantică se supunea şi convenţiei acelui idilism ce continua să caracterizeze o întreagă serie de producţii muzicale « naţionale », în ciuda distanţei de cel puţin două decenii care separa respectivul moment de naşterea, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a acelui adevărat « stil naţional *belle époque* »). Nu este astfel

[3] « . . . L'impuissance croissante de la subjectivité » (Theodor W. Adorno, *op.cit.*, p. 151).

[4] Comportînd o tratare mai largă, problema nu a putut fi cuprinsă în limitele prezentului studiu, urmînd a fi dezbătută într-o a doua parte a acestuia.

[5] Th. W. Adorno explică paradoxul, arătînd că expresionismul lui Schönberg preia subiectivitatea romantică, dar o « îngheaţă » în construcţie, muzica încetînd astfel să fie « expresivă » şi devenind, de fapt, « protocol al expresiei ». « Fixat » fără putinţă de echivoc în stricte organizări sonore, conţinutul subiectiv al muzicii se transformă în contrarul său, devine adică obiectivitate (se poate astfel deduce că în expresionismul schönbergian obiectivitatea nu reprezintă *contrarul*, ci *reversul* subiectivităţii) (cf. Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 59—60).

[6] Cf. Siegfried Borris, *op. cit.*

[7] Vezi nota 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîmplător că expresionismul și neoclasicismul alcătuiesc uneori axul în jurul căruia gravitează, după exemplul dat de compozitori ca Stravinski, Bartók, Prokofiev, creația, de pildă, a unor Filip Lazăr sau chiar Marcel Mihalovici [8]; legătura celor două o constituie, pe de o parte asemănătorul spirit treaz, lucid, voita distanțare a creatorului față de expresia sau stilul muzicii, devenite simplu *obiect* al acesteia (situație ilustrată exemplar de arta lui Stravinski, — vezi nota 2) preocuparea comună pentru constructiv și pentru restaurarea figurativului muzical, pentru fermitatea de contur în melodie, ritmică, formă (fermitatea ce începuse să slăbească încă din romantism [9], cedînd apoi întru totul vagului impresionist), și pe de altă parte și ca o consecință a însăși atitudinii de obiectivare, recurgerea la ceea ce am numi « alienarea motivului » (muzical sau programatic), realizată prin parodie și caricatural în primul caz, prin apelul deliberat la *convenție* în cel de-al doilea [10].

★

Cele mai multe partituri românești de amprentă expresionistă apar în cuprinsul celui de-al treilea deceniu [11], deși prelungiri sau reminiscențe ale numitei orientări se pot semnala în creația compozitorilor aceleiași generații și dincolo de pragul primei jumătăți de secol. Anul 1920 reprezintă însă mai mult decît un reper cronologic în ceea ce dezbatem, el marcînd, cum se știe, un important punct de referință în însăși dezvoltarea generală a muzicii românești; chiar dacă am acorda numai o însemnătate simbolică anchetei inițiale la acea dată de revista *Muzica* în scopul « găsirii posibilităților de creare a unei școli naționale pe baza folclorului » [12], rămîne incontestabil că ea declanșează în rîndul creatorilor de muzică o efervescență de opinii, o confruntare de vederi și de atitudini prin ele însele edificatoare pentru respectivul stadiu de evoluție a componisticii românești. Problema valorificării majore a folclorului a suscitat atunci fie un scepticism demobilizant, fie optimiste declarații de principii, clarvăzătoare uneori, dar neîntemeiate pe experiență și neconcordante cu rezultatele practicii creației. Cît privește aceasta din urmă, răzlețele anticipări în creația enesciană timpurie ale unei arte naționale de relevanță universală (*Preludiul la unison* al primei suite de orchestră domină din acest punct de vedere tot ceea ce s-a scris în muzica românească a primelor două decenii) nu făcuseră decît să prevestească hotărîtoarele realizări de după 1920 în această direcție ale lui George Enescu, izbutind cu atît mai puțin să influențeze gîndirea muzicală a contemporanilor. Orientarea prin excelență universalistă a grupării Castaldi și cunoașterea cu totul deficitară a folclorului autentic [13] se intercondiționau în cerc vicios, perpetuînd în compoziția românească (cu excepția filonului relativ independent al componisticii enesciene) discrepanța dintre o muzică de ținută academică și de un estetism implicit (prin întreitul cult pentru retorica romantică [14], colorismul impresionist și hieratismul mitologic în tematica literară) și o alta de tip rapsodic și pitoresc. Abordarea aceluiași pitoresc local (depistat deopotrivă în folclor și în cîntarea bisericească) de pe pozițiile unei tehnici impresioniste va conduce

[8] Creația acestora prezintă, de altfel, filiații cu muzica autorilor universali antemenționați. Acel « fericit aliaj de spirit modern și claritate » (cf. Vasile Tomescu, *Filip Lazăr*, București, 1963, p. 70) pe care Alfred Alessandrescu îl discerne în muzica lui Filip Lazăr ni se pare a ilustra bipolaritatea la care ne-am referit.

[9] « . . . În urma complexității tot mai mari a armoniei romantice, (ritmul) ajunsese într-o stare de accentuată atrofiere » (Zeno Vancea, *Theodor Rogalski*, în *Muzica*, București, nr. 5, mai 1966, p. 20).

[10] În studiul inedit *Virtuțile suprarealiste ale neoclasicismului muzical*, Gheorghe Firca susține ideea unui suprasemantism al operelor muzicale neoclasice, rezultînd din realitatea înșelătoare a « obiectului » clasic la care se recurge. Am putea adăuga că jocul aparență-realitate, convenție-adevăr, așa cum apare, de pildă, în creația lui Schönberg (textul literar în *Die glückliche Hand* este un « expedient », spune Adorno, indiferența și simplismul motivului literar sînt deliberate), constituie încă o ciudată incidență pe plan estetic a expresionismului cu neoclasicismul.

[11] Inclusiv *Oedip* de George Enescu, terminat în 1931, dar la care « etapa decisivă » a elaborării, « compunerea propriu-zisă », se situează, după cum arată O.L. Cosma, între anii 1921 și 1922 (cf. Octavian L. Cosma, *Oedip-ul enescian*, București, 1967, p. 73), intervalul dintre această dată și 1931 reprezentînd un stadiu de finisare a lucrării.

[12] Cf. Zeno Vancea, *Creația muzicală românească sec. XIX—XX*, București, 1968, p. 326.

[13] Încă din 1921, Sabin Drăgoi observa cu remarcabilă luciditate: « Necunoașterea muzicii adevărat românești și lipsa de năzuință și perseverență pentru a o căuta și a o aduce la lumină au fost și sînt piedica principală a dezvoltării ei » (Sabin Drăgoi, *Asupra muzicii românești*, în *Muzica*, București, nr. 12, 1921).

[14] Subînțelegem aici prinosul adus de reprezentanții menționatei grupări amplelor dezvoltări și « dramatizări » simfonice de tradiție postromantică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe I. Nonna-Otescu la găsirea unei căi de mijloc între orientările menţionate; simbioza elementelor impresioniste (în armonie şi orchestraţie) cu acelea de provenienţă muzicală autohtonă (sugerate de specificul intonaţional, ritmic sau de sonoritate al muzicii populare sau cîntecului de strană, de diferitele caracteristici şi maniere de execuţie etc.) serveşte în lucrările lui Otescu *expresia comică* [15], opera *De la Matei cetire* marcînd în această direcţie (între altele şi prin elementele ei de parodie arhaizantă) un punct culminant. Întemeietor, se poate spune, al amintitei categorii estetice în muzica românească, prin aceea că descoperă şi pune în valoare resursele de burlesc şi de parodie ale elementului folcloric, Otescu se face totodată iniţiatorul unei anumite *atitudini* a creatorului cult şi faţă de muzica populară, atitudine pe care o vor adopta mulţi dintre contemporanii săi mai tineri.

Într-adevăr, expresionismul pătrunde în muzica românească pe filiera categoriilor comice (glumă, ironie, grotesc), iar caracterele sale de şarjă se vor manifesta în mod preponderent pe acest teren. În lucrările sale, Th. Rogalski va îmbrăţişa cu predilecţie modalitatea caricaturii (nuanţată tragic doar în cea de-a doua dintre schiţele sale simfonice, *Înmormîntare la Pătrunjel*); în plus, printr-o uşoară modificare a unghiului expresiv, atît muzica sa, cît mai ales aceea a unui Jora sau F. Lazăr vor recurge la şarjă şi în scopul reliefării expresiei orgiastice (neexcluzînd un « prototip » stravinskian) a unor pagini sau momente. Nuanţa intelectualist-estetizantă a acestei optici nu poate fi, desigur, contestată, dar aplecarea implicită spre folclor o diferenţiază totuşi de ceea ce am putea numi aristocratismul estetic al predecesorilor; cu preţul unei atare optici (reprezentată doar fragmentar în unele lucrări) şi al exploatării aceloraşi valenţe pitoreşti şi « exotice » proprii unei zone — ea însăşi limitată — a muzicii populare, partituri cum sînt *Scherzo* pentru orchestră mare (« *Ţiganii* ») (1925) şi *Bagatela pentru violoncel (contrabas) şi pian* (1924) de Filip Lazăr, *Două dansuri româneşti pentru suflători, baterie şi pian la patru mîini* (1926) şi *Două schiţe simfonice* (1929) de Theodor Rogalski, parţial baletul *Karagueuz* şi suita simfonică realizată după acest balet (1926), precum şi *Capriccio românesc* pentru orchestră mare (1936) de Marcel Mihalovici, baletul *La piaţă* (1928) de Mihail Jora [16], vor fi printre cele dintîi care vor implica, în afara unor tentative mai marcate de explorare a universului muzical popular, fuziunea cult-folcloric într-o unitate artistică organică şi la un grad apreciabil de individualizare stilistică. La polul opus integrării *osmotice* în universalitate, realizate de arta enesciană şi uneori cu riscul rămînerii la suprafaţa procesului (şi chiar cu riscul de a friza « maniera »), această muzică violentă şi spectaculoasă izbuteşte totuşi, la nivelul unei estetici de şoc şi sub aparenţa unor « extravaganţe » de limbaj care tulburau pe contemporani [17], să-şi aproprieze, *ca artă naţională*, o problematică estetică şi tehnică în acelaşi timp europeană şi modernă.

[15] Faptul a fost relevat, poate pentru prima oară, de George Breazul. « . . . Otescu — scria el în 1928 — are clară viziunea plasticului orchestral şi a comicului muzical » (G. Breazul, « *Năpasta* » *de Sabin Drăgoi*, în *Gîndirea*, Bucureşti, nr. 11, noiembrie 1928), pentru ca un an mai tîrziu, pronunţîndu-se asupra celor *Două dansuri româneşti* . . . de Th. Rogalski, acelaşi să remarce: « . . . Lucrarea prezintă interesul deosebit de a fi, alături de paginile din *De la Matei cetire* de *I. Nonna-Otescu*, una din primele încercări de comic muzical românesc » (G. Breazul, *Al şaselea simfonic dirijat de George Georgescu. Două dansuri româneşti de Rogalski*, în *Cuvîntul*, Bucureşti, 11 martie 1929).

[16] Multe dintre aceste creaţii sînt de o specie estetică înrudită cu acea « estetică a circului » (« Ästhetik des Zirkus ») pe care muzica europeană a timpului o opunea patosului romantic (iar creaţii cum sînt *Une vie de Polichinelle* şi *Karagueuz* de M. Mihalovici apar ca un produs direct al numitei estetici).

[17] Despre *Scherzo* de Filip Lazăr, George Breazul scrie « . . . Lucrare de zdruncinătoare gîlgîire ritmică, de avînt şi poticnire, de sarcasm şi imbroglio, de cruditate armonică şi orchestrală, *lucrare de cruntă experienţă constructivistă* (subl. ns.) în care melosul nostru de mahala abia de-şi mai ţine firele sub zdrumicarea utilajului tehnic al lui Lazăr. Este întîia oară cînd ni se înfăţişează un compozitor român îmbrăcat în zaua de primitivitate ritmică, de elementaritate şi patetism, de voit expresionism muzical, în care, de bună seamă, melosul popular n-are cum dăinui. Căci expresionismul bravează ceea ce este legiuit şi ceea ce este temporal şi spaţial dat şi apropiat » (G. Breazul, *Cronica muzicală. Concertele simfonice dirijate de George Georgescu, avînd ca solişti pe Béla Bartók şi Constantin Stroescu*, în *Universul literar*, Bucureşti, 21 martie 1926). « . . . cîteva teme lăutăr eşti, vulgare pînă la trivialitate, tratate cu abilitate într-o orchestră formată din instrumente de suflat, piano şi percusiune nu e un lucru obişnuit. [. . .] Ca glumă, este interesant. [. . .] Altfel, să transcrii dansuri româneşti în orchestră de jazz este o întreprindere pe care nici Stravinski nu şi-a îngăduit-o . . . », scrie tot G. Breazul în legătură cu *Două dansuri româneşti* . . . de Th. Rogalski (G. Breazul, *Două dansuri româneşti de Rogalski*). Emanoil Ciomac va caracteriza în felul următor *Capriccio românesc* de M. Mihalovici: « Cu o estetică [. . .] « de ultimă oră », d. Mihailovici figurează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sub auspiciile aceleiaşi estetici au fost concepute şi lucrări în care elementul folcloric românesc este, în genere, absent: piesa cu evidentă intenţie de pastişare [18] *Ma dame veut entendre du Strawinsky* din ciclul pentru pian *Joujoux pour ma dame* (1925) de Mihail Jora şi *Marş* pentru pian op. 8 (1925) [19] de acelaşi autor, *Ringul*, muzică pentru orchestră (1928) de Filip Lazăr, *Fantezia* pentru orchestră mare de Marcel Mihalovici (1927) şi, de acelaşi autor, pagina simfonică intitulată *Cortegiul divinităţilor infernale* (1928), extrasă din opera *Intransigentul Pluton*, precum şi, după toate probabilităţile, baletul cîntat *Une vie de Polichinelle* (1922), a cărui partitură s-a pierdut.

Comparativ cu această a doua categorie de creaţii, desigur că prima este nu numai numeric mai bogată, ci şi mai reprezentativă, în sensul că, prin concepţia pe care o promovează, operele ei urmează sensul principal de dezvoltare a gîndirii componistice româneşti şi slujesc într-o mai mare măsură maturizarea conceptului pe *şcoală* componistică românească. Considerate însă ca produs al momentului istoric şi artistic dat şi din unghiul năzuinţei de afirmare pe plan universal a creaţiei noastre muzicale, categoriile se unesc, alcătuind punctul spre care converg *fructificările originale* a tot ceea ce aceeaşi gîndire componistică românească a absorbit din practica compoziţiei europene a primului pătrar de secol.

Spectrul acestor fructificări este larg.

În virtutea formaţiei profesionale, şi anume a studiilor urmate în mediul muzical german al începutului de veac, creatori ca Mihail Jora, Filip Lazăr, Ionel Perlea, Theodor Rogalski se vor defini ca gîndire şi meşteşug prin pregnanţa formulărilor tematice (melodic-armonice), dar mai ales prin tensiunea extremă a limbajului armonic, prin acel « armonism abrupt » [20], efect al conglomeratelor politonale şi chiar a înglobării totalului cromatic, adică tocmai prin trăsătura de hotar dintre lumea postromantică, intens cromatică, şi cea expresionistă, dublată tehnic de atonalism (este motivul pentru care înrîuririle confluente ale lui R. Strauss şi Stravinski, Reger şi Stravinski sau Schönberg, A. Berg, Schönberg şi Stravinski, pot fi întîlnite curent în creaţia autorilor români citaţi pînă aici).

Simptomatică pentru aderarea la tendinţele dizolvării funcţionalităţii clasice, tendinţe suprem reprezentate de expresionişti, este şi tipologia melodică a creaţiei unora dintre compozitori, extensiunea intervalelor, frecvenţa salturilor melodice mari; compoziţiile mai ales ultime, ale lui Filip Lazăr oferă un exemplu tipic în acest sens.

Acestor compozitori, care se maturizau artistic în anii imediat următori primului război mondial, le fusese dat să asiste nu numai la confruntarea (« dramatică », o califică Siegfried Borris [21]) a celor două lumi de care am amintit. Ei asistau şi la consolidarea în arta muzicală europeană a direcţiilor iniţiate încă din primul deceniu de către Bartók şi Stravinski şi orientate convergent (în ciuda premiselor estetice sensibil diferite) spre explorarea muzicilor folclorice, ale căror duble resurse de autenticitate şi de insolit erau descoperite fie în formele lor contemporane rămase nealterate, fie în straturile lor arhaice, primare, fie în sfîrşit, în sfera lor extraeuropeană. Concordantă (şi tocmai de aceea conjugată de către creatori) cu limbajul percutant al expresionismului, aflat în acel moment în plină expansiune, mai ales latura de « primitivitate » a acestor muzici era potenţată; forţa elementară a ritmurilor, asociate îndeobşte unor structuri melodice rudimentare (şi vizînd cîteodată, prin repetare, realizarea unui efect de « febră incantatorie » [22]), sonori-

(în programul concertului recenzat. C.F.) cu al său *Capriccio Roumain*, desigur agresiv şi strident, avînd totuşi năzuinţa [...] să redea o atmosferă rustică pe cît se poate de autentică » (Em. Ciomac, *Cronica muzicală. Manifestări naţionale în strădănătate*, în *Curentul*, Bucureşti, 5 iunie 1937). Consideraţii similare se pot cita şi în legătură cu lucrările aparţinînd aceluiaşi climat estetic, dar mai puţin sau de loc legate de folclor. *Variaţiunile simfonice pe o temă proprie* de I. Perlea surprind în 1939 pe un cronicar din New York prin caracterul lor « extrem de disonant » şi prin « alunecarea de la bun început către şocant », iar în *Fantezia* pentru orchestră de Marcel Mihalovici, G. Breazul va distinge « elementara putere a muzicii, dezlănţuită în avalanşa de sunete [...], elemente de furie nimicitoare [...], *expresie* condensată, chintesenţiată [...], un geamăt, un muget, un urlet de durere, de biruinţă, fanatic, crud, sălbatic ... » etc. etc. (G. Breazul, *Muzică românească*, în *Cuvîntul*, Bucureşti, 13 martie 1933).

[18] « ... Pastişare — scrie P. Bentoiu —, făcută însă de pe poziţiile unui compozitor care-şi preciza personalitatea prin delimitare (funcţia cea mai importantă a oricărui exerciţiu de pastişare) » (Pascal Bentoiu, *Mihail Jora*, în *Muzica*, Bucureşti, nr.7, iulie 1964, p. 8).

[19] Versiunea orchestrală a lucrării apare în 1927.

[20] Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 7.

[21] Siegfried Borris, *op. cit.*, p. 11.

[22] André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris, 1961, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tăţile (timbruri şi combinaţii timbrale) presupunînd modele « barbare », fragmentarea arhitectonică (generînd tehnica juxtapunerilor de motive, a « montajelor ») slujesc nu o dată transpunerii în muzică a unui program literar expresionist sau cu valenţe expresioniste (aşa cum o probează exemplar şirul unor opere ca *Petruşca*, *Sacre du printemps* şi *Vulpea* de Stravinski sau *Mandarinul miraculos* de Bartók).

Influenţele de ordin formal, seducţia insolitului şi a culorii în sine pe care această artă promotoare a « întoarcerii la primitivitate », cu implicaţia ei de exotism muzical, le exercită inclusiv asupra muzicienilor români atraşi în sfera ei sînt, desigur, puternice. Din acest punct de vedere, atît de discutatul (şi discutabilul) folclor suburban (a se vedea nota 17) a fost, în peisajul autohton, singurul în măsură să ofere creatorilor o « materie primă » artistică şi a constituit prin excelenţă argumentul unei viziuni grotesc-caricaturale, precum şi al unei tratări muzicale întrucîtva decorative, plastice. Dar tot ceea ce se imaginează şi se realizează în această direcţie:

— limbajul melodic, în care pătrund şi se împletesc teme şi motive inspirate (uneori chiar citate) din folclorul orăşenesc vocal şi instrumental-lăutăresc (amintim romanţa citată de Jora în scena finală din *La piaţă*, melosul de coloratură orientală, utilizat parodic [23], care impregnează, în afara unor pagini notorii de Jora şi Rogalski, baletul *Karagueuz* şi *Capriccio românesc* de M. Mihalovici), evocări ale muzicii de fanfară (portretizarea muzicală a plutonierului din *La piaţă* de M. Jora, motivele de marş funebru din *Înmormîntare la Pătrunjel* de Rogalski, soloul trompetei, continuat de trombon, din finalul suitei de balet *Karagueuz* de Mihalovici), precum şi ale muzicii uşoare şi de divertisment, ţinînd de moda epocii (*Rumba la Moşi* din *Şase cîntece şi o rumbă* op. 12 de M. Jora);

— vivacitatea ritmică, rezultînd din inedita combinare a conceptului ritmurilor alternate din folclorul românesc cu conceptul de izoritmie, de *ostinato* ritmic [24], preluat mai ales din sursă cultă europeană (respectiv din « motorismul » stravinskian), dar « reprezentînd şi o amplificare ornamentală a « isonului » popular » [25] şi condusă pînă la adevărate expresii de frenezie dionisiacă, de «dezlănţuire telurică » [26] (schiţa simfonică *Paparudele* de Th. Rogalski, dinamizările şi culminaţiile ritmice din *Scherzo* (« *Ţiganii* ») de Filip Lazăr, dansul Chivei din *La piaţă* de M. Jora, iar ca punct maxim atins în această direcţie episodul « Pehlivăniei » din actul II — « Nunta tătărască » — al baletului *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora);

— « stridenţele » exprese ale facturii orchestrale, sonorităţile crude (menţionăm « sonorităţile de fanfară şi taraf » [27], prezente în creaţia aproape tuturor celor citaţi, sau acea — repudiată de către G. Breazul [28] — « bizarerie » a executării unei sîrbe de către o orchestră de jazz din *Două dansuri româneşti* de Rogalski),

reprezintă mai mult decît un epatant arsenal de mijloace caricaturale şi nu poate fi privit nici ca simplul produs al unor localizări, al unor ingenioase adaptări la specificul autohton ale descriselor tendinţe din muzica europeană a timpului.

Considerînd din nou fenomenul din unghiul profundelor transformări de concepţie care aveau loc în muzica românească, devine evident că îndrăznelile, incisivităţile, causticitatea autorilor de care ne ocupăm operau în numele unui *realism* artistic, psihologic, social chiar, ca şi a unei voinţe de obiectivitate, ivite nu numai ca urmare a inerentei înscrieri în sfera unei anume *Weltanschauung* ce se contura în arta universală contemporană [29], ci şi din raţiunile imediate (pe care le-am evocat în treacăt) ale combaterii opticii anacronice — idilică, apologetică, pitoresc-etnografică — încă domnitoare în compoziţia românească

[23] În rîndul lucrărilor care recurg la această modalitate, menţionăm ca mai puţin cunoscut *Marşul* op. 8 de Mihail Jora.

[24] Aspectul ritmic este inseparabil în aceste cazuri de cel armonic. Figurile ritmice obstinate sînt grefate pe elemente melodice reduse la minimum, în schimb însă, pe agregate acordice complexe, rezultînd din suprapuneri politonale.

[25] Zeno Vancea, *Theodor Rogalski*, p. 20.

[26] Gheorghe Firca, *O nouă etapă în creaţia lui Mihail Jora: baletul « Întoarcere din adîncuri »*, în *Muzica*, Bucureşti, nr. 10, octombrie 1963, p. 26.

[27] Vasile Tomescu, *op. cit.*, p. 124.

[28] Cf. G. Breazul, *Două dansuri româneşti de Rogalski.*

[29] În lucrarea citată, ocupîndu-se de domeniul exclusiv al artelor plastice, Mario de Micheli se referă la un « realism expresionist » (p. 110), la un « verism-expresionist cu caractere noi » (p. 113), precum şi la « formarea unui nou curent artistic, numit *Die Neue Sachlichkeit*: « Noua obiectivitate »" (p. 112) (Mario de Micheli, *op. cit.*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de după 1920. Căci dacă, pe de o parte, contactele mai mult sau mai puţin directe cu creaţia şi cu principiile de folclorist ale lui Béla Bartók [30], precum şi, într-o oarecare măsură cu tendinţele realiste ale şcolii muzicale cehe [31] denotă racordarea şcolii componistice româneşti la curentul şcolilor naţionale de tip modern, curent care orienta energiile creatoare către descoperirea şi valorificarea artistică a atributelor de fond, structural-expresive, ale cîntecului popular ţărănesc, pe de altă parte un mod mai atent şi mai lucid de a privi şi a percepe fenomenul popular ca o realitate nu numai artistică, ci şi psihosocială, începuse a deveni propriu unor categorii tot mai largi de artişti şi de oameni de cultură; mesajul critic al operei lui I.L. Caragiale părea să fie nu numai « descoperit », ci şi însuşit, şi nu întîmplător, desigur, umorul caustic, viziunea satirică a unor pagini de Jora sau Rogalski sînt analoge acelora întîlnite în creaţia marelui scriitor, iar suburbia bucureşteană face în ambele cazuri obiectul evocării artistice (linia va conduce, se ştie, la acea ideală transpunere a comediei caragialeşti cu acelaşi nume în opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu). « Din punct de vedere social, — arată Adorno — grotescul este de obicei forma care face acceptabil ceea ce este alienat şi de avangardă. Burghezul este gata să se declare de acord cu arta modernă cu condiţia ca aceasta să-l asigure, prin însăşi forma ei, că nu trebuie luată în serios » [32]. Reţinînd această penetrantă observaţie şi convenind că în amintitele creaţii româneşti grotescul, intenţionatele modalităţi « deformatoare » reprezintă, într-adevăr, o poartă de acces în înţelegerea unui public aflat sub narcoza unei muzici idilic-naţionale, a *noului* artistic, a unui limbaj muzical modern, trebuie să relevăm totodată şi o altă faţetă, cel puţin tot atît de importanţă, a procesului: anume că folclorul orăşenesc, căruia i se aplicau normele respectivei viziuni, reprezintă, la rîndul său, o poartă de acces a creatorilor spre domeniul muzicii populare ţărăneşti, domeniul esenţialmente apt să ofere compoziţiei româneşti chezăşia originalităţii autentice.

Principiile şi elementele acestei muzici (parţial evidenţiate pe parcursul studiului nostru) rodesc, într-adevăr, în multe dintre lucrări, vitalizînd şi individualizînd discursul. În acest sens, trebuie în primul rînd relevată tematica cvasipopulară, inventată mai ales în spiritul melodiilor de joc, preluînd şi dezvoltînd caracteristicile melodice-ritmice ale acestui gen (deci continuînd din acest punct de vedere producţia muzicală naţională a predecesorilor) [33], dar realizînd uneori revelatoare incursiuni şi în alte genuri folclorice (în cele rituale, aşa cum o dovedesc *Paparudele* de Th. Rogalski, sau în genul bocetului, a cărui specifică factură ritmic-intonaţională transpare, îmbinată ingenios cu intonaţiile marşului funebru de fanfară, în *Înmormîntare la Pătrunjel* a aceluiaşi autor). Particularităţi modale încep a fi asimilate curent în limbajul melodic, dar şi în cel armonic, avansat cromatic (Jora, Lazăr şi Mihalovici) sau în cel polifonic-liniar (Mihalovici). Sub semnul duritătii şi al tensiunii armonice, modalismul (diatonia modală şi un cromatism de aceeaşi extracţie) întîlneşte, mai ales la Filip Lazăr şi Mihail Jora, principiile unei funcţionalităţi tonale labile, propuse disoluţiei, pe linia rezolvărilor armonice preconizate de Bartók şi Stravinski şi chiar a sintezei acestor rezolvări (cităm ca exemple tipice *Bagatela pentru violoncel (contrabas) şi pian* şi *Scherzo* pentru orchestră de F. Lazăr, precum şi paginile de « rară inventivitate » [34] armonică din baletele de inspiraţie folclorică *La piaţă* şi *Întoarcerea din adîncuri* de M. Jora). În domeniul ritmicii, aportul unor Lazăr, Jora şi Rogalski se dovedeşte deosebit de substanţial, diversitatea şi complexitatea structurii metroritmice a discursului constituind principala trăsătură distinctivă a lucrărilor acestor compozitori. Juxtapunerile

[30] În articolul *Asupra muzicii româneşti*, citat anterior (vezi nota 13), Sabin Drăgoi denunţă « necunoaşterea muzicii adevărat româneşti », sprijinindu-se pe rezultatele cercetării în domeniul folclorului românesc ale lui Béla Bartók; în 1924, Bartók însuşi va ţine, în cadrul Societăţii compozitorilor români, comunicarea *Importanţa muzicii populare pentru cea cultă*, care a constituit pentru muzicienii români un document revelator.

[31] Filiaţia faţă de numita şcoală poate fi stabilită în opera lui Sabin Drăgoi, ea constituind încă un factor determinant al concepţiei realiste pe care compozitorul a profesat-o în legătură cu folclorul rural.

[32] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 164.

[33] Adresarea cu predilecţie jocului popular şi, în general, domeniului *giusto* al muzicii populare deosebeşte esenţial, cum s-a relevat în muzicologia noastră, creaţia muzicală preenesciană şi chiar cea a contemporanilor lui Enescu de muzica acestuia, în care îşi găseşte o supremă valorificare conceptul *rubato* al doinirii româneşti.

[34] Gheorghe Firca, *O nouă etapă în creaţia lui Mihail Jora* . . ., p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de ritmuri simetrice și asimetrice, conferind acestor creații o extremă mobilitate, acea dublă poliritmie — de tip « orizontal » (realizată prin amintitele juxtapuneri) și de tip « vertical » (polifonie ritmică) — relevată (P. Bentoiu [35]) în creația unui Mihail Jora și, concomitent, cum am arătat, exploatarea procedeului pedalelor ritmice sînt, pe de o parte, cele care angajează compoziția românească pe făgașul cuceririlor în acest domeniu ale muzicii europene (Bartók-Stravinski) și, pe de altă parte, cele care realizează principiul complementar aceluia de *variație ritmică* (dedus din genurile libere ale folclorului), consacrat de muzica lui Enescu. O interesantă consecință pe planul arhitectonicii muzicale a impulsivității, a bruscheței expresiei, a acelui deliberat « antiromantism » care caracterizează în genere categoria acestor creații, precum și a folosirii unei tematici muzicale modelate după folclor, o constituie tendința de înlocuire a tradiționalului « travaliu tematic » prin moduri pe care le-am numi *asociative* de structurare a formei; de unde o evidentă tendință antidiscursivă a muzicii, fie că motivele « sînt supuse doar unor procedee de pseudodezvoltare (mișcîndu-se neschimbate dintr-o tonalitate într-alta) » [36], cum observă Zeno Vancea referitor la creația lui Th. Rogalski, fie că se ajunge, ca în cazul muzicii lui Jora, la construirea formelor mari « printr-o dispoziție mozaicată a formelor mici » [37] (în acest ultim sens vom semnala și structura arhitectonică heteromorfă amintind « montajele » stravinskiene, a suitei de balet *Karagueuz* de Marcel Mihalovici).

*

Concluzia cea mai importantă ce ni se impune la acest punct al expunerii este aceea că interferențele componisticii românești cu estetica și cu tehnica expresionismului muzical european au fost de natură a impulsiona puternic *practica* de creație, cel puțin într-o largă categorie de creații pînă aici discutată. Compozițiile românești mai mult sau mai puțin înscrise sferei expresioniste nu s-au constituit într-un filon compact, aderările creatorilor la această orientare fiind parțiale și temporare. Rămîne însă cert că în condițiile de febrilă căutare a unor căi proprii de afirmare pe plan european, în împrejurările de tensiune artistică ale unei perioade — cea imediat următoare primului război mondial — care părea că se deschide sub deviza: « Autohtonia este revelatoare în măsura în care este universalitate » [38], contactele școlii componistice românești cu expresionismul, fie ele împrumuturi tehnice sau chiar contaminări în atitudinea estetică, sînt cele pe terenul cărora se operează unele sinteze (adiacentele celor enesciene) între tehnicile moderne de compoziție și o serie de elemente deduse din folclorul muzical românesc. « Fermentul » expresionist, specificul eminamente ofensiv și anticonformist al viziunii în cauză au fost, poate, cele care au imprimat acestor sinteze un caracter mai dinamic, o eficiență artistică sporită față de aceea a sintezelor întreprinse paralel pe terenul impresionismului sau al neoclasicismului. Momentul componistic astfel configurat a dobîndit, în consecință, pondere și prestigiu în istoria muzicii românești din secolul nostru.

[35] Cf. Pascal Bentoiu, *op. cit.*
[36] Zeno Vancea, *Theodor Rogalski*, p. 21.
[37] Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 12.
[38] Pompiliu Constantinescu, *Lucian Blaga*, în *Steaua*, Cluj, nr. 5, 1966, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME ALE COMPARATISMULUI MUZICAL CONTEMPORAN

de MIRCEA VOICANA

Cînd anticul Plutarh recurgea la *comparaţie* în ale sale încă celebre şi mereu vibrante *Vieţi paralele ale oamenilor iluştri*, nimeni nu-şi dădea, desigur, seama ce îndelungate şi fructuoase consecinţe va avea acest procedeu, această metodă sau măcar această atitudine în cîntărirea şi reaprecierea realităţilor şi realizărilor umane. Era momentul coborîrii din legendă printre oameni, era momentul în care naraţiunea, descrierea epică era înlocuită sau măcar pigmentată de suspiciune şi de sublinierea critică, era momentul în care prindea formă Clio, în care se năştea istoria.

Şi astăzi încă, după ce înşirăm datele care ne reconstituie firul desfăşurării unor acţiuni, unor vieţi, unor fapte sau opere, simţim un imperios imbold de a privi *în jur* şi de a citi cu aceeaşi atenţie datele unor acţiuni, unor vieţi, unor fapte sau opere mai mult sau mai puţin contemporane primelor, prezentînd mai mult sau mai puţin caractere analoge sau similitudini, iar rezultatul este de cele mai multe ori un reconfortant adaos de cunoştinţe *în propria cauză*, în însuşi obiectul primei investigaţii.

Desigur, între bătrînul istoric antic şi urmaşii săi contemporani sînt diferenţe substanţiale, care ţin tot pe atîta de perfecţionarea instrumentului comparaţiei, cît şi de folosirea lui, dar mai ales de punctele de vedere cu care în chip inerent se porneşte la cercetare (ca ipoteză de lucru sau ca simplă orientare mintală sau ideologică), precum şi de sensul pe care, în viaţa noastră de azi, l-a dobîndit ştiinţa ca forţă de producţie. Dar să nu ne înşelăm şi să nu evităm nici cealaltă faţă a lucrurilor, fie şi pentru că nu este de loc rar întîlnită. În atîtea şi atîtea cazuri, slujitorul de azi al muzei Clio a întors de mult spatele *muzei* şi, în loc să mai considere activitatea pe care o desfăşoară ca una dintre *artele* personificate de muze, se reclamă din plin un sobru savant care posedă în grad cît mai înalt calitatea de a evita sau de a înlătura racile ancestrale, ca imaginaţia, arta folosirii cuvîntului adecvat şi sugestiv, opinia intuitivă sau ipoteza interogativă, înlocuindu-le cu o cît mai *schematică* (sau matematică) înşirare de propoziţii constatatoare, care cel mai adesea sînt tautologii, prezentate într-o ordine subiectivă, în aşa fel încît legătura lor să rămînă, pe cît se poate, un secret al autorului, exprimînd, în sfîrşit, propria-i contribuţie la ştiinţă: *arta* a devenit o tehnică în cel mai calificat sens modern al cuvîntului, iar rezultatul ei nu mai este *ştiinţa*, ci moderna « *contribuţie ştiinţifică* ».

« Comparaison n'est pas raison » şi paralela cultivată de cei vechi şi-a pierdut în bună parte creditul tocmai din veleitatea, fără şanse de fructificare, de a deduce *raţiuni* din *comparaţii*. Dar *paralela*, în sensul pe care-l putem realiza astăzi, această ipostază sistematică a comparaţiei moderne, care, manevrată ştiinţific, evidenţiază în egală măsură factorii analogi şi de similitudine, pe de o parte, cei de diferenţiere şi de alterare, pe de alta, această formulă de activitate intelectuală care poate desprinde în mod riguros elementele constructive şi cele distructive ale unei activităţi sau ale unui fenomen social, tendinţele de apropiere, dar şi cele de discriminare şi de disociere din viaţa umană, nu şi-a pierdut încă actu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alitatea, tocmai datorită acestor funcţiuni potenţiale pe care, singură, le poate îndeplini şi care, imperios, sînt necesare ştiinţei [1].

*

O problemă prealabilă, de categorie principală, se ridică însă de îndată ce dorim să apropiem instrumentul comparativ al *paralelei* de istoria culturală, de îndată ce încercăm să abordăm acest domeniu specific cu un instrument care metodologic se prezintă atît de general, iar operativ atît de labil prin sensibilitatea lui. Oricît de actuală mai poate fi *paralela*, este ea posibilă asupra unor elemente marcate tocmai prin caracterul lor individual şi unic, nerepetabil şi de nereconstituit? Se pretează oare faptul de cultură, determinat istoric şi social, dar valorînd tot în ambianţă istorică şi culturală, la comparaţii (de ordinul paralelei) cu fapte de cultură care, determinate istoric şi social şi valorînd şi ele în ambianţă istorică şi socială, exprimă inerent alte realităţi în cadrul cărora îşi şi realizează funcţiunile? Nu se poate nega că obiecţia, chiar dacă se menţine ca simplă formulare interogativă, suscită probleme care sînt în prealabil de elucidat.

Complexitatea vieţii sociale l-a învăţat pe omul modern să renunţe la explicaţiile simplificatoare, vulgarizante. Determinismul social în activitatea intelectuală, de creaţie, de ordin cultural, s-a dovedit un mecanism de o nemăsurată complexitate, în care acţiunile sînt rar directe, de cele mai multe ori indirecte, dar nu insezisabile, în care intercondiţionările sînt subtile, însă nu inexplicabile. Dacă faţă de istoria strict social-economică şi politică sau faţă de cea militară, bunăoară, istoria culturii este mai dificilă, prin amprentele individuale ale faptului cultural şi prin modul său, pe de o parte subiectiv, pe de altă parte universal, de a se difuza şi de a acţiona (mai cu seamă în condiţiile lumii moderne), nu înseamnă cîtuşi de puţin că această ramură a istoriei nu este posibilă. De adevărul acestei propoziţii nu mai este nevoie să ne îndoim şi nu e, desigur, cazul să introducem aici demonstraţia care i s-a făcut în fundamentarea sa.

Tot astfel (şi subsumîndu-se în problema posibilităţii istoriei culturii ca ştiinţă), dificultatea paralelei în viaţa culturală nu trebuie să însemne imposibilitatea ei. Este de distins un aspect de atitudine şi unul, deosebit, al modalităţii de a constitui sau desprinde legături.

Aspectul de atitudine este acela care se referă la obiectivitatea cercetătorului care abordează fenomenele, deşi este format, totuşi, nu numai într-o anumită *ideologie*, ci într-o anumită *cultură*, la un anumit *nivel cultural*. Prin urmare, într-o paralelă culturală nu se confruntă niciodată *două* sau *numai două* elemente, ci *trei* sau *măcar trei*: cel al termenului cultural X, cel al termenului cultural Y şi cel al cercetătorului C. Ceea ce trebuie reţinut este că în această confruntare C trebuie să fie o *constantă*, adică să asigure deplin obiectivitatea de comparare dintre X şi Y. Dar, aşa cum arătam, C este el însuşi un element determinat social-istoric, care are în urmă o tradiţie culturală, care prezintă o anumită acuitate individuală, polidirecţionată într-un număr mereu variabil de posibilităţi şi realizîndu-se în ambele sensuri (spre şi dinspre afară), care sintetizează un anumit orizont cultural şi estetic şi care se manifestă într-un anumit (mai mult sau mai puţin limitat din punct de vedere social, spaţial şi temporal) cîmp de acţiune, adică într-un mediu care, la rîndul său, este determinat social-istoric şi influenţat, cultural, printre altele, prin chiar acţiunea termenului C. Schema expusă se referă, bineînţeles, pe de-a-ntregul şi în primul rînd la termenii X şi Y, care fac obiectul paralelei.

Iată-ne deci în situaţia de a-i cere cercetătorului să se depăşească pe sine (cu toate determinările sale) şi, în plus, s-o facă în mod *egal* pentru toţi termenii comparaţiei şi pentru toate condiţionările lor, spre a realiza constanta şi deci obiectivitatea reclamată de o atare operaţie. Numai şi numai în aceste condiţii este posibilă paralela în istoria culturii şi cea de artă în general.

Lucrurile se complică încă mai mult în istoria muzicală şi întrucîtva în cea teatrală.

[1] Pentru abordarea sistematică a problemei comparatismului contemporan am socotit că este adecvat să ne referim, în această demonstraţie liminară, la paralelă ca primă modalitate comparatistă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aici intervine, fără posibilitate de neglijare, *interpretarea*, adică încă un termen X' și încă un termen Y'. Dar interpretarea este un factor prin esența lui individual, personal, și tocmai prin aceasta *alterant* față de elementul brut, de creație, care numai prin intermediul lui se poate vedea difuzat, cunoscut, apreciat. Bineînțeles ne referim la difuzarea specifică, cea sonoră, bazată pe audiție, și nu la difuzarea limitată între specialiști, al căror cerc este încă cu mult mai restrîns decît sfera muzicienilor în general, acea difuzare nemuzicală care este lectura vizuală a partiturii: și în acest domeniu — ba s-ar putea spune că mai cu seamă în acest domeniu — cunoașterea livrescă nu numai că nu echivalează cu cunoașterea sonoră, specifică vieții muzicale și structurii muzicii, dar chiar o alterează, deci o deservește, și aceasta chiar și în cele mai fericite și calificate cazuri. Am avut ocazia să ne ocupăm de această complicație specifică istoriei muzicii, complicație derivată din intervenția de neînlăturat a factorului interpretativ, precum și de consecințele ei chiar în problema posibilității istoriei muzicale [2].

Să lăsăm de o parte, pentru simplificare, ipoteza compozitorului care se prezintă el însuși în postura de interpret, ceea ce poate prezenta o variantă specifică, și ea însă oricînd variabilă în funcție de variațiile de interpretare pe care oricare compozitor și le poate permite cu propria sa operă, cu atît mai mult cu cît asemenea posibilitate nu este negată interpreților terțe persoane.

Să lăsăm de o parte de asemenea, pentru simplificare, ipoteza interpretului care se prezintă el însuși în postura de cercetător sau a cercetătorului dublat într-una și aceeași persoană de interpret, ipoteză care asigură astfel de pe poziția cercetătorului obiectivitatea interpretării, adică de fapt autenticitatea istorică a operei. În toate celelalte ipoteze, în care deci interpretul intervine și are tendința nu de a *reconstitui*, ci de a *recrea* opera la nivelul sensibilității sale individuale (și variabile) și al celei a contemporanilor săi, cercetătorul se vede confruntat cu noi cerințe de asigurare a obiectivității prin eliminarea din comparația operei (creației) a variabilității interpretative, ceea ce presupune de fapt un colosal orizont estetic și istoric muzical și o intuiție deosebit de ascuțită în a sezisa ce se datorește actului de interpretare față de ceea ce constituia actul de creație propriu-zisă, opera în forma ei primară, nemediată de interpretare. Aceasta, bineînțeles, cînd paralela se face asupra, sau și asupra, creației. Cînd paralela se referă exclusiv la fenomenul interpretativ propriu-zis și cînd nu sîntem în fața mai multor interpretări ale aceleiași opere de către același interpret și, pe cît se poate, realizate în același concert (ipoteză aproape absurdă, în care, teoretic cel puțin, variabilele sînt simplificate la maximum), intervine neapărat în procesul comparației aceeași cerință de obiectivare, cu referire la interpreți luați ca termeni X și Y (etc.) de comparație, cu mențiunea variațiilor care pot deriva din diferențele de ordin estetic, tehnic-muzical, stilistic, general-cultural etc. ale operelor interpretate, fiecare dintre ele, la rîndul lor, rezultate condiționate istoric-social și cultural ale activității de creație a unui sau unor compozitori determinați în activitatea lor de mediul social-istoric care le constituie o tradiție culturală, în condițiile căreia se manifestă propria lor activitate individuală întru făurirea unui orizont cultural și estetic sub semnul căruia se delimitează cîmpul lor de manifestare etc.

De asemenea îndatoriri este chemat cercetătorul de istorie muzicală să se achite, dacă într-adevăr dorește să facă știință, adică acea ramură a muzicologiei care recunoaște și promovează explicația cauzală și datele concrete și exacte ale operelor și, în general, ale activității muzicale, profilul lor real la timpul lor, acțiunea lor de-a lungul timpului, valoarea lor estetică și istorică, explicația apariției și vieții lor, legăturile dintre ele în cadrul activității unei personalități sau în cadrul unui stil, unei maniere, unei școli, unui curent etc.

Cu aceasta am atins și am și schițat cel de-al doilea aspect al problemei posibilității paralelei moderne. *Posibilitatea* de a constitui sau desprinde legături între fenomenele culturale (muzicale) comparate ține de cerințe obiective inerente chiar termenilor comparației, ca și de altele subiective, ale capacității și viziunii comparatistului. *Modalitatea* de a

[2] *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană*, comunicare prezentată în aula Academiei R.S.România, la sesiunea jubiliară organizată de Institutul de istoria artei în cinstea celei de-a XXV-a aniversări a eliberării patriei și cu prilejul a 20 de ani de activitate, mai 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constitui sau desprinde aceste legături este însă un act de cultură și, ca atare, de selecție și de probitate. În viața de toate zilele, și de aici și în viața istorică, apar nenumărate aspecte diferite, un complex stufos de elemente care ar părea oricînd comparabile; ele există, și prin însuși faptul existenței lor sînt într-adevăr comparabile. Dar legătura dintre ele nu este totdeauna simplă, directă, liniară, iar uneori nici nu există, ci doar ne apare ca atare. Sînt fapte și legături purtătoare de sens, sînt altele pur fortuite. Sînt evenimente și legături cu valoare și istoricitate, altele perene și searbede [3]. În acest noian trebuie să se intervină cu spirit științific, derivat dintr-o atitudine critică riguroasă. Talentul, intuiția și capacitatea de selecție critică a cercetătorului vor despărți ce merită a se reține de ceea ce nu are sens și consecință istorică. Dar ce se reține este obligatoriu necesar să se supună unei suplimentare confruntări critice și acesta este elementul de probitate prin care se va garanta tăriași trăinicia concluziilor desprinse. Viziunea temperată de spiritul critic este tot atît de necesară în *istoria* de artă, în cea muzicală mai cu seamă, ca și în creația propriu-zisă.

Cu atît mai mult în interpretare, unde natura plurivalentă a operației, care poate pendula între visare și proza cea mai plată, între avîntul generos și socotelile cele mai meschine. Dar să nu omitem să observăm că adevăratul act de *interpretare* și nu simpla lecțiune tehnică ori gratuitul zbor care ia doar ca pretext opera este un act care implică cu necesitate, prin însăși natura sa, *istoria*, *cunoașterea* îndeaproape și *reconstituirea* — conștient sau intuitiv — a operei, *așa cum a fost gîndită de creatorul ei*, compozitorul, în întreaga sa condiționare social-istorică și culturală.

Dacă însă actul interpretării este, și anume în primul rînd, *un act de cunoaștere*, el este deci *un examen* dat de interpret în fața publicului și (prin intermediul nu întotdeauna prea exact al mijloacelor tehnice) în fața istoriei, asupra capacității sale (a interpretului) *de cunoaștere și de reconstituire* a operei, proces complex al cărui rezultat urmează să fie reconfigurarea operei așa cum a gîndit-o compozitorul.

Aceasta presupune însă înțelegerea interpretului și a rolului său ca fiind caracterizate nu numai prin abilitatea tehnică și ingeniozitatea și sensibilitatea care să poată reține atenția auditorului, ci și prin acel nivel cultural implicat de mai sus-amintitele îndatoriri de cunoaștere și de reconstituire. Adevăratul interpret este deci un adevărat om de vastă cultură care luminează contemporanului său audient, printr-o acută capacitate de pătrundere, un colț de viață artistică din trecut, dintr-un trecut cu semnificație istorică și estetică: opera de artă muzicală concepută de compozitor.

Cîteva dintre ideile de mai sus considerăm că pot fi întărite prin amintirea unora dintre principiile atît de limpede și de fericit exprimate de acel maestru al expresiei muzicale, dar totodată maestru al expresiei în general, care a fost George Enescu.

Artist genial zămislitor de valori estetice a căror descoperire are loc treptat la contactul îndelungat cu opera sa lipsită de facilități dulcege, dar purtătoare de semnificații care uluiesc, Enescu a fost un om de artă complex și complet, manifestîndu-se în egală dăruire ca interpret, creator și profesor; el a fost însă totodată un mare om de cultură, iar cultura lui a fost de tip modern, impregnată de simțul și de sensul istoriei.

Numim simț al istoriei capacitatea de a sesiza, intuitiv sau rațional, profilul exact și laturile caracteristice ale fenomenelor pe baza explicației lor cauzale și darul de a înțelege și de a pune în evidență relațiile ce se constituie între ele în timp. Numim sens al istoriei capacitatea de a discerne direcțiile de dezvoltare în timp ale fenomenelor și posibilitatea dobîndită pe această bază de a acționa în scopul de a corespunde acestei dezvoltări sau de a o influența.

[3] Problemele istoricității evenimentelor și a consecințelor metodologice ale acestei trăsături fac obiectul unui studiu separat; parte din aceste teze au fost amintite în comunicarea noastră *Actualitatea cercetării de istoria muzicii*, prezentată în sala Casei oamenilor de știință din București în cadrul sesiunii de comunicări științifice organizate de Sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei decembrie 1969.

[4] Nelu Ionescu, *Ce ne-a spus maestrul Enescu...*, în *Revista muzicală*, București I (1928), nr. 1.

[5] Alfred Mendelsohn, *Înainte de a pleca la Moscova maestrul George Enescu vorbește « Scînteii »*, în *Scînteia*, București, XVI (1946), nr. 495.

[6] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În răspunsurile date cu ocazia unor interviuri pe care le-a acordat ziarelor din trecut, precum și în propriile sale memorii, George Enescu s-a vădit constant preocupat de problema relației dintre creație și interpretare. În 1928, Enescu spunea despre interpretare că ea înseamnă pentru el, ... « să recreezi din tine ceea ce a vrut altul să creeze. O substituțiune a ceea ce a creat altul », la care adăuga imediat despre sine: « Interpretez deci creînd, recreînd ».

Această declarație trebuie numaidecît pusă în relație cu precizările pe care le făcea în 1946, înaintea ultimului său turneu în URSS, cu care ocazie aducea un prețios omagiu primatului creației față de actul subsecvent al interpretării, înțeleasă numai ca o servire totală a operei într-un efort total de obiectivitate. Iată de ce, de la înălțimea valorii sale internaționale, el nu se sfia să recunoască și să recomande, cu modestia care îl caracteriza, că « în calitate de interpret nu-mi este îngăduit să am o poziție *personală* (subl. ns.) față de compozitorul sau opera interpretată ». Ca intenție și ca metodă, Enescu adăuga acestui principiu mărturia deplinei sale supuneri: « Înțeleg să mă confund cu intențiile compozitorului și să urmez cu sfințenie indicațiunile creatorului ».

Că această « confundare » cu intențiile compozitorului și această observare religioasă a mențiunilor acestuia era un postulat fundamental, constitutiv al concepției marelui muzician român, o dovedește fără putință de tăgadă faptul că el a profesat aceste idei cu consecvență, cu aceea « enesciană » consecvență, întreaga sa viață de inegalabil interpret.

Este suficient să amintim aici succinta, dar suculenta « lecție » pe care, adresînd-o lui Yehudi Menuhin, i-o publicase presa americană la începutul anului 1934 [7]. În această pagină, Enescu, care sărbătorise cu cîțiva ani înainte jubileul de 50 de ani printr-un și mai mare efort de activitate, printr-o și mai mare dăruire de interpret, dar care se pregătea să-și consacre cît mai mult timp compoziției, în conformitate cu înclinațiile sale care-l făceau să regrete că violonistul din el îi absoarbe timpul și energia pe care le voia consacrate creației, sfătuiește pe foarte tînărul său elev și îndrumările sale au aproape măreția lapidară a *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab către fiul său. În fraze scurte, în cuvinte deosebit de clare, preceptele pe care le comunică lui Yehudi Menuhin conțin atît principiul respectării primordiale a personalității și a *intențiilor* compozitorului, cît și — fapt deosebit de semnificativ și de prețios — indicația necesității de a studia și a *cunoaște* pe compozitor și lucrarea sa, extinzînd studiul, pentru depline rezultate, la ambianța operei sale și la întreg mediul său de viață și de creație: « Numai după ce ai toate aceste resurse la îndemînă poți spera că ai înțeles intențiile sale » (ale compozitorului). Iar pentru aceasta trebuie să se recurgă ca mijloc de informare la *istoria muzicii*, care să fie consultată în cît mai multe lucrări și ediții, iar ca operație logică la *comparare*: « Pentru a cunoaște pe un compozitor trebuie să-i cunoști nu numai biografia, dar și majoritatea compozițiilor, să le *compari* între ele și să le așezi într-o justă corelație ... *compară* și trage concluzii » [8].

[7] Scrisoare către Yehudi Menuhin, în *The Washington Star*, Washington, 14 ianuarie 1934.

[8] « În toate compozițiile ar trebui să ni se nască în minte personalitatea și intențiile compozitorului.

Este necesar să-i citim biografia, să notăm cu grijă trăsăturile lui de caracter, să știm ce a însemnat opera sa pentru el și ce a vrut el ca ea să însemne pentru umanitate și pentru lume în general. Absoarbe-i ideile și sentimentele, după ce le-ai absorbit încearcă să le comunici auditoriului tău, în timp ce te estompezi cît poți mai mult în favoarea operei reprezentate, permițînd idealului compozitorului să vorbească singur despre el.

Pentru a cunoaște pe un compozitor trebuie să-i cunoști nu numai biografia, dar și majoritatea compozițiilor, să le compari între ele și să le așezi într-o justă corelație. Trebuie de asemenea să te familiarizezi cu epoca în care a trăit, cu tendințele gîndirii timpului său și cu poziția lui față de ele, ca în cazul lui Beethoven, care rămîne unic. Numai după ce ai toate aceste resurse la îndemînă poți spera că ai înțeles intențiile sale. Citirea istoriei muzicii, evoluției sale și influenței pe care fiecare compozitor a exercitat-o asupra ei este esențială.

Consultă mai multe istorii ale muzicii, deoarece cele mai multe sînt incomplete, iar altele sînt scrise dintr-un unghi prea personal. Compară și trage concluzii. În toate împrejurările, cînd prezinți o lucrare, în timp ce subliniezi fără exagerare intențiile compozitorului, păstrează intactă partea estetică a compoziției, proporțiile ei de mișcare și de nuanță.

Construiește compoziția cum ai construi un monument care are o fundație, un corp și un acoperiș care încoronează totul. Ai grijă să faci ca lucrarea să fie vie, clară, expresivă și convingătoare.

Fii entuziast și lucid. Cîntă multă muzică de cameră și învață legile compoziției. Păstrează în minte, în ciuda celor ce am spus, spontaneitatea, care trebuie să rămînă intactă » (*The Washington Star*, 14 ianuarie 1934. Acest citat, ca și cele precedente, se redau după O *personalitate*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iată deci cum în concepţia lui Enescu operaţia *interpretării* se află angrenată într-o vastă acţiune de *informare*, de *comparare* şi de *cunoaştere* şi abia de pe această bază, de redare, de comunicare, de reconstituire a edificiului muzical.

Referirea directă pe care o face în mod repetat, George Enescu la necesitatea *comparării* chiar şi în procesul de interpretare muzicală nu este lipsită de interes pentru cele expuse mai sus. Într-adevăr, istoria muzicii ca disciplină de tip contemporan nu se poate dispensa de aportul comparatisticii muzicale.

Aceasta este o disciplină pe atît de eficace, pe cît de ramificată şi de complexă. Întocmai ca în comparatistica literară, comparatismul muzical nu se poate limita la aspectele strict de conţinut, la o "*Stoffgeschichte*" care să îmbrăţişeze numai studiul comparat al temelor sau al tipurilor, ci se completează prin tratarea comparată a aspectelor specifice artei muzicale, artă a sunetelor, a îmbinării dintre ele, a stilului. Studiul comparat al mijloacelor, al procedeelor şi al stilurilor, ducînd la comparaţia genurilor, a formelor şi speciilor muzicale, a caracteristicilor etnomuzicologice (în sensul larg) şi a celor ce configurează şcolile, curentele, orientările, duce astfel la revizuirea fundamentelor esteticii muzicale, aducîndu-şi contribuţia atît în direcţia istoriei muzicii, cît şi în cea a teoriei şi filozofiei muzicii [9].

Locul şi situaţia comparatismului muzical în raport cu comparatismul lingvistic şi cel literar sînt, după cît se pare, încă de o şi mai mare complexitate şi actualitate, dacă ţinem seama mai ales de problemele specifice, de deosebit rafinament sonor, pe care le ridică în arta sunetelor însuşi, cu atributele şi calităţile sale în continuă valorarea şi cu limitele sale tehnice de emitere, de recepţionare, de consemnare, de transmitere şi de reproducere.

Alături însă de acest element disturbator pe care îl constituie limita tehnică, în caracteristicile moderne ale comparatismului muzical intră cu o valoare deosebită şi cu o greutate ce nu poate fi subestimată factorul receptiv obiectiv, primordial, care este auditoriul.

În această privinţă este de remarcat că printr-un consens unanim, de la structuralism la marxism, poziţia strict sistematistă a făcut loc în concepţiile moderne unei accepţii dinamice, dialectice, a fenomenului muzical ca ansamblu, ca unitate sintetică funcţională, în care opera muzicală este studiată şi comparată nu numai « prin descompunere » în elementele ei constitutive, ci şi urmărită în rezonanţa ei estetică socială.

Publicul, auditoriul, devine astfel de multe ori, din *element* al raportului estetic, un adevărat *criteriu* al acestui raport. Auditoriul este însă tot atît de evoluant, de condiţionat istoric-cultural ca şi creatorul, interpretul sau cercetătorul. Să ne gîndim măcar la diferenţa dintre auditoriul muzical de dinaintea anilor războiului şi cel din anii de război, ca să nu mai amintim de revoluţia produsă şi sub aspectul publicului auditor în epoca de construcţie din ultimele două decenii. Iată deci că la schema simplificatoare (adoptată pentru necesităţile demonstraţiei) la care ne-am referit cînd am urmărit structurile de bază ale primei operaţii comparatiste — paralela — sînt de adus corective serioase, care s-ar exprima prin adăugarea factorului A (auditor). Aceasta obligă însă la recunoaşterea adevărului că în fenomenul muzical concret şi complet realizat nu ne mai aflăm în faţa necesităţii de a compara factorul X cu factorul Y, ci în faţa unei foarte complexe şi inextricabile (dar nu incognoscibile) relaţii comparatiste între factorii X şi Y apăruţi în ipostazele interpretative X_1 şi Y_1, consemnaţi în ipostazele tehnice X_1^i sau X_1^{tr} şi Y_1^i sau Y_1^{tr}, recepţionaţi în ipostazele *a* sau *aa* şi priviţi critic de cercetătorul C.

Cînd vorbim despre auditoriu în condiţiile vieţii contemporane, sîntem obligaţi să constatăm însă nu numai modificările sale calitative, dar şi, mai ales, lărgirea infinită a sferei sale. Prin tehnica modernă, orice fenomen muzical poate cunoaşte, simultan cu transmiterea sa radiofonică, o difuzare la scară mondială, cu atît mai mult cu cît, prin

a gîndirii şi a artei, de Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir şi Mircea Voicana, în volumul *George Enescu*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964, p. 75—76 şi urm.).

[9] Pentru situaţia din domeniul comparatisticii literare, vezi Al. Dima, *Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1967, în special studiul *Literatura comparată şi perspectivele ei*, din acest volum (p. 24—36).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mijloacele de înregistrare la îndemîna oricui, el poate fi imediat consemnat şi retransmis sau reascultat fără limite de timp.

De aici caracteristicile contemporane ale *circulaţiei* muzicale, atît de diferite de epoca « aşezată » de acum numai cîteva decenii. Noua configuraţie a auditoriului, noua sferă pe care a dobîndit-o acest element, ridică în faţa comparatistului muzical probleme noi, diferite ca profil nu numai faţă de comparatismul muzical tradiţional sau de comparatistica lingvistică sau literară.

Se constituie astfel, pe de o parte, o tendinţă de extindere nemăsurată, abuzivă, a comparaţiei aplicată de oricine, la orice muzică, indiferent pe ce cale ajunge ea să fie captată: abuz şi vulgarizare împotriva cărora ştiinţa, muzicologia serioasă şi documentată, trebuie să intervină cu rigorile ei, cu disciplinarea şi cîntărirea a tot ce se afirmă şi se propagă. Iar această disciplinare nu poate proveni decît din utilizarea circumstanţiată a instrumentelor metodologice şi a criteriilor ştiinţifice.

Şi se mai constituie, pe de altă parte, un larg domeniu de cercetare adecvată realităţilor zilelor noastre, prin abordarea problemelor de specific muzical-comparatist în raport cu psihologia muzicii (spre care ne îndeamnă interesul şi atenţia pentru structurile şi profilul fiecăruia dintre factorii amintiţi: creator, interpret, auditor, cercetător), dar mai cu seamă în raport cu sociologia muzicii, pe care o reclamă cerinţa cercetării ştiinţifice a tuturor celorlalţi factori, dar mai cu seamă caracteristicile moderne ale auditoriului şi circulaţiei muzicii.

De ce, cînd şi cum o anumită operă muzicală, un gen, un repertoriu se produce, cîştigă publicul, circulă, este influenţat sau influenţează alte fenomene muzicale sau chiar culturale în general, pe ce căi se pot prevedea şi preîntîmpina aceste evenimente din domeniul vieţii muzicale, ce raporturi domnesc între fenomenele muzicale propriu-zise şi cele din alte sfere de activitate contemporane lor etc. — iată un vast cîmp de probleme, o activitate de cercetare ce nu se poate realiza decît de pe poziţii comparatiste.

Comparatismul muzical contemporan ne apare astfel ca un derivat obligatoriu al abordării în spirit istoric şi sociologic al fenomenelor muzicale şi ca o premisă necesară oricărei tratări şi înţelegeri istorice a acestor fenomene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PE MARGINEA ECRANIZĂRILOR DIN OPERA LUI CARAGIALE

de ION CANTACUZINO

Încă din primii ani ai afirmării spectacolului cinematografic şi apoi în tot cursul evoluţiei sale, capodoperele literaturii au constituit un nesecat izvor de subiecte de film. Faptul s-a verificat pe planul mondial şi pe cel al cinematografiilor naţionale, ecranizările operelor importante ale literaturii ţărilor respective avînd în cadrul fiecăreia dintre ele o pondere foarte însemnată, iar explicaţiile acestui fenomen sînt multiple şi îndeobşte cunoscute.

În primele etape ale istoriei sale, pe vremea cînd nu-şi afirmase încă un limbaj propriu, filmul a simţit nevoia unui transfer de prestigiu prin împrumutarea titlului şi a subiectului unor lucrări reputate, a căror valoare consacrată constituia un gir de calitate pentru o manifestare ce nu-şi dobîndise încă atributele de artă.

Un argument de preţ în favoarea ecranizărilor a intrat în joc atunci cînd cinematograful a devenit o industrie şi o mare afacere comercială. Ecranizările operelor cu succes verificat ofereau o nădejde în plus de a trezi curiozitatea şi interesul publicului şi deci o garanţie serioasă de rentabilitate a investiţiei.

În fine, cultul vedetelor (*star-systemul*), instalat în jurul anilor '20, a accentuat şi el — cu un argument suplimentar — voga ecranizărilor, producătorii scontînd pe dorinţa şi plăcerea publicului de a-şi vedea vedeta preferată întrupînd pe ecran un personaj binecunoscut şi îndrăgit din paginile unei cărţi celebre.

Iată motivele pentru care o trecere în revistă a ecranizărilor realizate de cinematografia mondială după capodoperele literaturii universale ne pune în faţa unui număr incredibil de asemenea adaptări. Pe baza unor date filmografice [1] am încercat să stabilim un sumar palmares al operelor cele mai deseori ecranizate de-a lungul şi de-a latul lumii pînă acum cîţiva ani (desigur că de atunci li s-au adăugat şi altele). Cea mai căutată dintre fabule este — ciudat! — nuvela lui Prosper Mérimée *Carmen*, plasată în fruntea listei cu 27 de ecranizări. Îi urmează, la sensibilă distanţă, *Romeo şi Julieta* (22) şi *Dama cu camelii* (21). Trei drame ale iubirii pasionale, soldate în final cu morţi mai mult sau mai puţin violente. La egal cu *Dama cu camelii* (tot 21 de ecranizări) apare, în sfîrşit, o carte de pură acţiune, *Cei trei muşchetari*. Pe locul următor, *Faust* (19), în care desigur că drama de iubire a Margaretei şi nu filozofia ciocnirii dintre bine şi rău a atras pe realizatori. *Robinson Crusoe*, poveste plină de peripeţii, vine la egal cu *Învierea*, poveste plină de lacrimi de iubire, ambele cu 17 ecranizări, urmate de cele 16 versiuni din *Hamlet*, la egal cu *Mizerabilii*! Palmaresul acestei opere hugoliene e destul de interesant, prima versiune americană — semnată de Stuart Blackton — datînd din 1909, iar prima versiune franceză din 1912 (regia lui Albert Capellani, cu Maria Ventura în distribuţie). Cele trei versiuni americane vor alterna în anii următori cu cele patru versiuni franceze, dar printre ele se vor intercala în mod neaşteptat o versiune egipteană, una mexicană, una sovietică şi

[1] Abel Peter, *Film Kislexicon*, Budapesta, 1964, p. 861—871.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei versiuni japoneze! Universalitatea interesului pentru ecranizări se dovedeşte astfel în chip elocvent.

Desigur că această pletoră de ecranizări n-a dat roade egale şi numărul capodoperelor cinematografice e foarte mic, dacă nu inexistent, în cadrul acestor ecranizări de capodopere literare. Impedimentul major al reuşitei în acest domeniu este faptul că trecerea de la o modalitate de exprimare la alta, de la limbajul literar la cel filmic, duce de obicei la o operă hibridă, specificul viziunii creatoare în cele două domenii fiind cu totul deosebit. De aceea unii cititori, cînd nu regăsesc pe ecran anumite elemente care le-au plăcut în opera literară, le duc dorul, iar unii spectatori, care se duc la cinematograf să vadă un adevărat film, regretă adeseori că nu văd în ecranizări decît ilustraţii mişcătoare ale unui volum de proză.

De fapt, atunci cînd un cineast vrea să redea prin mijloace cinematografice semnificaţia şi adevărul de viaţă pe care autorul le-a exprimat prin mijloace literare, cînd vrea deci să servească această operă, atunci trebuie s-o trădeze. Aş spune chiar că o serveşte cu atît mai bine, cu cît o trădează mai mult. Fiindcă trebuie să se depărteze de litera textului, dar să rămînă fidel spiritului ei, utilizînd opera literară ca un izvor de inspiraţie pentru exerciţiul propriilor sale mijloace de expresie. În asemenea cazuri, chiar dacă filmul se îndepărtează de originalul literar, el ne îngăduie uneori să descoperim în operele literare valenţe neaşteptate şi inedite, cu condiţia ca cineastul să ştie să meargă în adîncimea lor. Se înţelege cît de dificilă este această întreprindere şi de ce există atît de puţine ecranizări după mari opere literare care să fi fost şi filme mari. O dificultate cu atît mai importantă cînd este vorba de teatru — unde acţiunea este închisă în cadrul cîtorva decoruri — şi mai ales cînd este vorba de teatrul în versuri, fiindcă nimic nu este mai anticinematografic decît un om care vorbeşte în versuri. Şi, totuşi, de la începuturile ei, cinematografia a atacat ecranizările unor tragedii în versuri şi continuă şi astăzi. Filmografia lui De Max cuprinde un *Polyeucte* şi o *Athalie* alături de Sarah Bernhardt, şi asta în 1908, în epoca filmului mut! Deşi purtau emblema « Films d'Art » se înţelege uşor ce artă era posibilă în asemenea realizări. Ceea ce n-a împiedicat *Electra* lui Kakoyanis să fie o reuşită.

Pe lîngă aceste aspecte ale ecranizării unor capodopere de circulaţie mondială, fiecare dintre cinematografiile naţionale s-au îndreptat şi spre ecranizarea capodoperelor din propriile lor literaturi, pe care spectatorii doreau să le vadă pe ecran. Operau şi aici motivele enumerate mai sus, dar intra în joc şi un alt argument, foarte important: necesitatea pentru o tînără cinematografie naţională de a se încadra în complexul culturii ţării sale, valorificînd cu mijloace noi şi difuzînd în cercuri cît mai largi creaţiile geniului său propriu. Filmul făcea astfel un act de cultură.

Toate aceste motive se pot regăsi şi la baza ecranizărilor româneşti după opere literare, în general, şi a celor consacrate operei lui Caragiale, în special. Este una dintre modalităţile prin care cinematografia românească s-a adaptat, chiar de la începuturile sale, la tendinţele de bază ale filmului mondial. În ce priveşte ecranizările din literatura universală, modesta noastră producţie s-a ferit să schiţeze o concurenţă a atîtor filme străine care aduceau pe ecranele noastre ecranizări ale capodoperelor mondiale. E, poate, o binevenită dovadă de modestie. Ce e drept, cîteva încercări din colaborarea lui Leon Popescu cu compania Voiculescu-Radovici în 1913 au amorsat o apropiere de subiecte literare străine, dar nu era vorba de marea literatură mondială, ci de lucrări recente de succes ale teatrului parizian. Aşa se face că între realizările acestei colaborări apare menţionată o *Fedoră*, desigur după piesa omonimă a lui Victorien Sardou, ecranizată în aceeaşi perioadă şi în alte ţări, după cum *Bastardul*, interpretat de C. Radovici, este, probabil, o adaptare a piesei lui H. Bataille *Copil din flori*, jucată şi pe scenă tot de el.

Mai consistente au fost întotdeauna ecranizările după lucrări ale scriitorilor români. Încă de la primele sale încercări, producţia românească de film a făcut apel la colaborarea şi a primit sprijinul unor scriitori de seamă din generaţia care văzuse afirmarea cinematografului. Presa epocii dezbate problemele filmului sub semnături de prestigiu, iar producţia însăşi primeşte scenarii semnate de Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Emil Gîrleanu, Corneliu Moldovan, Haralamb G. Lecca, Scarlat Froda şi alţii. Pe lîngă aceste scenarii scrise direct

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru ea, producţia noastră din epoca artizanală a făcut însă apel şi la operele publicate anterior de mari scriitori români. Vom găsi astfel, pînă în 1948, ecranizări după Alecsandri, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, C. I. Vissarion, Tudor Muşatescu, dar mai ales I. L. Caragiale. Desigur că acest lucru răspunde tuturor motivărilor enunţate mai sus, succesul acestor scriitori pe planul literar fiind o garanţie de succes şi pentru filmele respective, iar valoarea recunoscută a operelor realizînd un transfer de prestigiu asupra producţiilor noastre cinematografice, încă la început de drum. Dar dincolo de acestea trebuie subliniat mai ales faptul că, alegînd asemenea lucrări, cinematograful românesc dovedea că îşi înţelege de la început menirea de factor de cultură. E cazul să subliniem că aproape aceiaşi scriitori vin şi în fruntea ecranizărilor realizate după 1949 şi probabil pentru aceleaşi motive.

În orice caz, pe lista de ecranizări realizate fie înainte, fie după naţionalizarea cinematografiei româneşti, operele lui Caragiale se situează de departe pe primul loc. Între 1924 şi 1964 s-au realizat unsprezece filme după lucrări de Caragiale şi încă unul inspirat direct de el, deşi larg amplificat *(Telegrame)*. Altele par să fie pe şantier sau în pregătire. Caragiale continuă să fie în actualitatea noastră cinematografică, şi aceasta justifică analizarea fenomenului. O vom face aici mai mult din punct de vedere al istoriei cinematografiei noastre, căutînd să sintetizăm elementele filmografice care ne stau la dispoziţie asupra acestor ecranizări [2].

O primă observaţie pe care o vom face este că pînă astăzi cele 12 filme menţionate au ecranizat întreg teatrul şi cîteva dintre schiţele lui Caragiale; dar dintre nuvele şi povestiri, în afară de *Păcat*, care deschide lista în 1924, nimic nu a tentat încă pe realizatorii noştri.

Primele ecranizări după Caragiale, cele din epoca filmului mut, sînt singurele care se adresează elementelor dramatice din opera sa. Este evident că ceea ce a tentat pe Jean Mihail în ecranizarea nuvelei *Păcat*, care deschide în 1924 seria ecranizărilor Caragiale, a fost abundenţa de peripeţii dramatice şi chiar melodramatice, ca şi pictura realistă a unor medii destul de variate. Acţiunea începea la ţară, cu un tablou idilic tratat în stil grigorescian, în momentul plecării lui Niţă de acasă spre a merge să înveţe la seminar. Ea continua cu o serie de secvenţe « tari », ca cea a legăturilor seminaristului cu o văduvă — întrerupte din intervenţia unui consiliu de familie — , o criză de epilepsie, o descoperire neaşteptată de către preotul Niţă a unui « copil zdrenţăros care nu este altul decît chiar rodul dragostei lui din vremea seminarului », cum se exprima un subiect difuzat pentru reclamă în presa vremii, descoperirea de către preot a legăturilor incestuoase dintre acest băiat, pe care l-a crescut fără să-i spună că e fiul lui, şi fiica sa, în sfîrşit uciderea celor doi de către preot şi moartea sa. Ai impresia că cineastul a preferat tot ce era artificial şi fabricat în opera literară, ca un element sigur de atracţie a publicului, care, adăugat la numele de prestigiu al autorului operei ecranizate, să justifice alegerea făcută. O sublinia de altfel şi una dintre cronicele vremii: « O admirabilă alegere s-a făcut în privinţa subiectului; într-adevăr, zguduitorea nuvelă a marelui nostru scriitor I. L. Caragiale, *Păcat*, se pretează de minune la o înscenare cinematografică atît prin bogăţia de momente interesante şi dramatice, cît mai ales prin valoarea tipurilor principale, care sînt zugrăvite în mod magistral » [3].

Venind imediat după succesul filmului *Ţigăncuşa de la iatac* — prima realizare cinematografică românească mai consistentă de după război, care a avut un răsunet favorabil mai ales în mediile actoriceşti — , *Păcat* este rezultatul actului de curaj al cîtorva tineri cineaşti din acea vreme. Emblema « Naţional-Film » sub care a fost prezentat filmul reprezenta de fapt o asociaţie între operatorul Vasile Gociu, regizorul Jean Mihail şi actorul George Aurelian. Cel dintîi aducea aportul concret al muncii sale ca operator, al aparatului său de luat vederi şi al laboratorului în care-şi lucra actualităţile şi care, pentru prima oară, trebuia să fie pus la încercare pentru un film de ficţiune. Cel de-al doilea,

[2] Cf. pentru datele privitoare la filmele mute *Producţia cinematografică din România. Filmografie adnotată*, I/2, de I. Cantacuzino şi B.T. Ripeanu, Bucureşti, 1970.

[3] Moşcu Sîtna, în *Universul* din 24 octombrie 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asistent de regie în studiourile vieneze mai înainte și mai recent la filmul *Țigăncușa de la iatac*, component al trupei soților Bulandra, aducea, pe lîngă aportul său de regizor, și aportul diplomației sale, capabilă să găsească un rudiment de capital (necesar achiziționării peliculei) și să convingă actorii sau neprofesioniștii care au participat la realizarea filmului să lucreze gratuit. La această diplomație probabil că l-a ajutat și al treilea component al firmei, George Aurelian, care a adus și propriul său aport de actor, îndeplinind și funcțiile de asistent de regie. În afară de el apar în distribuția filmului alți trei actori, Niculescu Brună, Pepe Georgescu și Ghiță Popescu, toți trei, evident, îndrăgostiți de cinematograf, fiindcă au continuat să figureze în numeroase producții ulterioare, primul și ultimul nu numai ca actori, dar și ca regizori și producători. Era, în fond, o operă de pasiune, evidentă și la neprofesioniștii care și-au dat concursul și dintre care Nela Saru, tînăra interpretă a Ileanei, fiica preotului, a continuat cariera, plecînd chiar în străinătate și jucînd acolo într-o serie de filme cunoscute, care schițau un început de carieră interesant, întrerupt însă de inevitabila căsătorie.

Bineînțeles că întreg filmul se petrecea în exterioare, cu foarte puține excepții pentru cîteva interioare, realizate de altfel tot în aer liber și la lumina soarelui, un studio neexistînd la noi, iar mijloacele financiare ale producătorilor nepermițîndu-le nici măcar o improvizație. S-a filmat mai ales pe valea Prahovei, în special la Breaza, unde s-au făcut și unele interioare, și pe cîteva străzi din cartierul Dudești. Cîteva dintre interioare s-au realizat și pe scena în aer liber a teatrului Jigniță. În aceste condiții este firesc ca toate filmările să fi avut loc în cursul verii, la maximum de beneficiu al soarelui. Începute la 5 iulie 1924, terminarea lor este anunțată la 15 august, iar la 5 octombrie presa menționa că este gata copia pozitivă. Un travaliu foarte expeditiv, după cum se vede, urmat de o premieră imediată. După prezentarea pentru invitați și presă în dimineața zilei de duminică 19 octombrie 1924 la cinema « Bulevard Palace », premiera pentru public a avut loc la același cinematograf la 23 octombrie. Sala de literați și artiști invitați la premieră a făcut filmului o frumoasă primire, subliniată de aplauze la « ecran deschis » și de comentariile favorabile ale cronicilor din presă. Mai puțin favorabil a fost întîmpinat filmul în anumite medii bisericești provinciale, prezentarea de la Iași fiind interzisă de poliție la cererea Mitropoliei, fiindcă o față bisericească era amestecată într-un omor. Lucrul a suscitat o reacție a presei și pînă la urmă interdicția a fost ridicată, nu fără ca — la Iași cel puțin, fiindcă cenzura centrală nu avusese nimic de zis — să nu trebuiască tăiată scena finală a omorului copiilor săi de către preotul Niță. Ce-ar fi zis Caragiale dacă ar fi avut parte să fie de față și ar fi ținut condeiul în mînă...

Păcat constituie, așa cum am spus, singura nuvelă caragialiană ecranizată de cinematografia noastră. De la acest film din 1924 și pînă astăzi, nici un cineast nu se va mai îndrepta către lucrările de proză de mai largă respirație, plasate în domeniul acțiunii dramatice sau a fantasticului din opera dramaturgului, care, în schimb, își va disputa cu autorul de schițe cinstea de a fi cel mai ecranizat autor clasic român.

Încă din 1927 va intra în raza de preocupări a cineaștilor noștri ecranizarea teatrului caragialian. Cea dintîi transpusă pe ecran a fost tot o dramă, *Năpasta*, care de fapt mai fusese « ecranizată », încă din 1913, în cadrul colaborării dintre Leon Popescu și trupa N. Voiculescu-C. Radovici, dar sub forma unei transpuneri libere, agrementată cu schimbarea titlului în *Răzbunarea* și beneficiind de iscălitura lui Haralamb Lecca, care, pentru această libertate pe care și-o îngăduise, fusese destul de aspru criticat de cronicarii vremii. De astă dată autorul operei originale apare nominal și titlul lucrării sale e păstrat, dar, lucru curios, autorul adaptării pentru ecran, al scenariului, continuă și astăzi să fie necunoscut. Împrejurarea e cu atît mai pitorească, cu cît scenariul a fost rezultatul unui concurs inițiat de casa « România-Film ». Intenția lui Eftimie Vasilescu, operatorul-proprietar al laboratorului « România-Film », de a realiza un film *Năpasta* e anunțată în presă pentru prima oară în aprilie 1927. În iunie al aceluiași an, « România-Film » instituie un concurs pentru alegerea unui scenariu destinat viitoarei sale producții. Se cerea « o nuvelă vizuală simplă, pictură din viața românească », cu subiect neapărat dramatic, « comediile fiind excluse ». Rezultatul acestui concurs, la care se prezintă 28 de scenarii, e anunțat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în septembrie 1927. Ca din întîmplare, cîştigătorul scenariului s-a gîndit tocmai la o lucrare după *Năpasta*, pe care Eftimie Vasilescu anunţase cu cîteva luni înainte că doreşte s-o realizeze, dar presa anunţă că autorul, « din anumite motive, doreşte să-şi păstreze anonimatul pînă la terminarea filmului ». El nu-l va părăsi totuşi nici după terminare, nici mai tîrziu, şi nici un nume de scenarist nu figurează pe afiş sau în publicitate. Poate că în fond era o dovadă de modestie în această evitare de a-şi alipi numele de opera lui Caragiale sau o dovadă de timiditate. Căci din relatările subiectului în presă, ca şi din fotografiile ce s-au păstrat sau care s-au publicat, reiese că autorul scenariului se silise să

Fig. 1. — Scenă din *Năpasta* (1928) de Eftimie Vasilescu (Ecaterina Niţulescu-Şahighian în Anca şi Nicolae Manolescu în Dragomir).

aibă o destul de importantă contribuţie personală şi nu lipsită de interes cinematografic. Într-adevăr, fiind vorba aici de o piesă de teatru, problema esenţială a adaptării era cea a spargerii pereţilor scenei şi a introducerii în cursul unei acţiuni desfăşurate de-a lungul mai multor ani a faptelor care în piesă erau doar povestite. Autorul anonim a pornit cu acţiunea cinematografică de la momentul îndepărtat al uciderii lui Dumitru, soţul Ancăi, de către Dragomir, îndrăgostit de ea şi neconsolat de faptul că s-a măritat cu un altul. După descoperirea crimei se înfăţişau: nedreapta implicare a lui Ion ca autor al crimei, viaţa sa la ocnă, evadarea, viziunile sale şi drumul lui pînă la sosirea în casa Ancăi, moment în care filmul reintra în acţiunea piesei. Se urmărea deci, foarte judicios, o vizualizare a tuturor elementelor exterioare cercului închis al scenei, evocate în vreun fel de replicile personajelor sau care justificau reacţiile acestora. Filmul face deci pentru prima oară apel la un procedeu care va fi prezent ulterior în toate ecranizările consacrate operei lui Caragiale.

Filmările au avut loc şi aici mai ales în exterior, dar au început mai tîrziu şi s-au prelungit mai mult, întîmpinînd astfel greutăţi mai numeroase decît cele ale filmului *Păcat*. Trebuie să fi început pe la jumătatea lunii septembrie, de vreme ce în jurul datei de 1 octombrie ni se relatează în presă realizarea unor exterioare la Tîrgu-Ocna, în cadrul penitenciarului şi în împrejurimi. S-au mai filmat exterioare la Rucăr, Dragoslave, Cîmpulung-Muscel, Corbeni pe Argeş, Comarnic, iar în Bucureşti la penitenciarul Văcăreşti şi la Pantelimon. Tot în Bucureşti s-au filmat şi « interioarele », după data de 16 octombrie, cînd se anunţă că s-au terminat exterioarele. Interioarele de care vorbim erau realizate, aşa cum arată fotografiile ce ne-au rămas, într-un decor de pînză, ca de teatru, montat într-o grădină de vară de pe Calea Griviţei şi erau filmate la lumina soarelui. Această lumină

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trebuie să fi fost cam firavă și cam intermitentă din cauza vremii înaintate, căci se pare că filmul n-a fost terminat decît la sfîrșitul lunii noiembrie și că prima zăpadă, cam timpurie, i-a găsit pe realizatori la lucru. În orice caz, vîntul care umfla pînza decorului i-a supărat adesea.

Premiera a avut loc la 20 ianuarie 1928 la cinematograful « Marioara Voiculescu » (Cercul militar), în distribuția casei producătoare. Pentru prima oară apărea pe ecran, în rolul Ancăi, Ecaterina Nițulescu-Șahighian. În celelalte roluri E. Vasilescu utilizase elemente din echipa cu care filmase în 1925 prima sa realizare, *Legenda celor două cruci*. Prezența lui Ghiță Popescu, care continuase în acel film activitatea sa cinematografică începută cu *Păcat*, ne face să ne gîndim că el a fost, poate, acela care a îndemnat la alegerea subiectului caragialean și poate chiar și anonimul autor al scenariului, nesemnat pentru a nu ajunge la un cumul de atribuții, el îndeplinind de astă dată și rolul de regizor sau coregizor cu Eftimie Vasilescu, și pe cel de interpret al dificilului rol Ion Nebunul. Se pare că acest actor de utilități, fără strălucire în teatru, a reușit pe ecran o figură impresionantă, căci toată critica e unanimă în a sublinia creația sa, iar fotografiile păstrate arată o mască foarte expresivă. Mai puțin succes a avut interpretul lui Dragomir, și el participant la *Legenda celor două cruci*, Nicolae Manolescu. În afară de el mai figurau în distribuție Ion Cosma, I. Constantinescu, I. Marinescu, I. Ulmeni, Camelia Mihail, Cristache Antoniu, toate nume cu circulație printre ale actorilor care binevoiau să-și dea gratis concursul la filme românești sau printre diletanții îndrăgostiți de film, care aveau să facă în el o carieră mai mult sau mai puțin lungă. Interesantă este reacția criticii față de acest film, interpretarea fiind amplu, contradictoriu și deci obiectiv analizată în diverse publicații, filmul fiind criticat de unii, dar în general bine primit.

Aceste două prime ecranizări după Caragiale s-au pierdut amîndouă. Din *Păcat* se mai păstrează cîteva « căderi » de la montaj, care permit o vagă reconstituire a atmosferei din secvența de început a filmului, cu o destul de autentică, dar și poetică prezență a unui sat românesc, ca și cîteva indicații asupra tipologiei unor personaje. Cîteva fotografii din film, mai ales din partea a doua sau de la final, foarte puține în total, mai completează săracele informații iconografice de care dispunem. Desigur că în aceste condiții e greu să-ți faci o idee precisă asupra sa și să riști o judecată de valoare.

Aproape similar este și cazul *Năpastei*, din care nu s-a păstrat nici un metru de film. Din el există, în schimb, o mult mai abundentă serie de fotografii, majoritatea cu scene de interior, realizate în timpul filmărilor de la București. Scenele de la Tîrgu-Ocna, felul cum era înfățișată viața de condamnat a lui Ion, fuga sa și viziunea pe care o are apar destul de conturate în cîteva reproduceri de fotografii din revista *Cinema*, completînd oarecum datele iconografice pe care le posedăm. Și așa este însă foarte puțin pentru a ne face o idee de valoarea filmului. Am subliniat deja masca reușită a lui Ghiță Popescu în Ion. Figura mustăcioasă — o mustață prea vizibil postișă — a lui Dragomir dă dreptate criticilor care au făcut rezerve asupra alegerii sale. Anca, reprezentată de Ecaterina Șahighian, permite să bănuiești sobrietatea jocului ei — atitudinile din fotografii, chiar în momente de tensiune, fiind foarte concentrate și reținute — și chiar fiorul tragic necesar personajului. Și aici documentul coincide cu critica vremii [4]. Am spus de asemenea că o notă bună pentru tendința scenariului este felul cum a lărgit cadrul acțiunii prin încorporarea elementelor povestite în piesă. Evident însă că în lipsa filmelor înseși este foarte greu să stabilim valoarea realizării și nivelul ei artistic.

Pentru amîndouă merită să subliniem totuși un lucru, care de fapt intră în bilanțul pozitiv al realizatorilor: alegerea subiectului. Atrași de reputația operei lui Caragiale și de girul artistic pe care îl oferea numele său, ei nu s-au adresat totuși celor mai reputate și mai populare dintre lucrările sale, comediilor, și lucrul acesta îi onorează. Căci comediile lui Caragiale își bazează o mare parte din valoare pe semnificația replicii, pe intenția

[4] « ... Subtilă, cu puternice resurse de pătrundere și interpretare, cu o ținută firească, naturală, care a întrecut chiar cele mai optimiste așteptări... » (I. Semo, în *Rampa* din 27 ianuarie 1928).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

demascatoare și pe forța de caracterizare a textului spus de actor. Acest lucru s-ar fi pierdut cu totul într-un film mut, cum erau aceste două filme, iar transpunerea textului numai în inserturi ar fi făcut din film o creație anticinematografică. O comedie de Caragiale pe ecranul mut n-ar fi servit nici valorificarea operei sale, nici succesul la public, adică n-ar fi corespuns cu nici unul dintre motivele care justifică o ecranizare.

Înțelegînd acest lucru, și Jean Mihail, și Eftimie Vasilescu s-au îndreptat către lucrările în care primează nu replica, ci acțiunea. Cel dintîi s-a adresat unei nuvele cu multe peripeții melodramatice și situații tari, iar cel de-al doilea singurei piese de teatru a lui Caragiale care este o dramă și nu o comedie, în care deci situația și ciocnirea dintre personaje și nu replica stau pe primul plan. Și însăși această acțiune a fost îmbogățită prin lărgirea cadrului ei. Iată de ce am socotit că este o alegere fericită și o dovadă de luciditate artistică.

Prima ecranizare caragialeană posterioară apariției filmului sonor este însă, firește, o comedie: *Noaptea furtunoasă*. De astă dată, lipsa cuvîntului și obligația de a transpune dialogul în inserturi nu mai stăteau în calea unei redări expresive a forței comice și satirice din dialogul caragialean. Dimpotrivă, sonorul putea servi acest dialog și îl putea sublinia cu și mai mare forță prin prezența imaginilor. Desigur că actorul-regizor care s-a adresat acestui subiect, Jean Georgescu, a simțit valențele sale cinematografice. Dar, dincolo de ele, faptul că, spre deosebire de ceilalți doi realizatori de subiecte caragialeene dinaintea sa, a ales o comedie corespunde, desigur, și cu o preferință temperamentală.

Într-adevăr, cele trei filme Caragiale realizate pînă la naționalizarea cinematografiei noastre, în epoca sa de artizanat de pînă la 1948, sînt opera a trei regizori deosebiți, adică a jumătate din totalitatea realizatorilor de cinematograf pe care i-am avut, activi în continuitate și nu prezenți întîmplător sau sporadic, în anii dintre cele două războaie. Și aceste filme Caragiale ale acestor trei regizori — Jean Mihail, Eftimie Vasilescu și Jean Georgescu, care, alături de Horia Igiroșanu, au cea mai abundentă activitate în această perioadă — pot servi perfect la definirea stilului regizoral al fiecăruia dintre ei, însăși alegerea subiectelor din Caragiale corespunzînd cu temperamentele lor artistice deosebite.

Jean Mihail a îmbinat în toată activitatea sa o predilecție pentru subiectele tari, cu efecte melodramatice, și o aplecare către elementul documentar, către detaliul realist. *Păcat* îi oferea chiar de la începutul carierei sale asemenea atribute, pe care le vom regăsi în dozaje diverse în toate lucrările sale ulterioare. Eftimie Vasilescu e ceva mai greu de definit în caracteristicile producției sale, fiindcă e mai puțin direct un creator de film și în mare parte un tehnician, dotat cu un spirit întreprinzător și un dinamism personal care au făcut din el un producător. Insuși faptul că regia filmelor sale este în general prezentată sub forma unei dualități cu actorul Ghiță Popescu (în care nu totdeauna explicit, dar cel puțin în subtext, partea de contribuție a fiecăruia este pentru Ghiță Popescu conducerea actoricească, pentru Eftimie Vasilescu toată partea de execuție tehnică) îngreuiază definirea sa pe planul creației artistice. Totuși, chiar sub forma acestei dualități, realizările girate de firma « România — Film » a lui Vasilescu au urmărit alegerea unor subiecte ce solicitau interesul spectatorului printr-un ansamblu de elemente care, așa cum remarcau cronicarii, au izbutit în general să aducă acestor producții audiența publicului [5]. Aceste elemente sînt: legătura cu viața și cu istoria românească, o acțiune cu peripeții dramatice și cu elemente de « senzație », o tratare cît mai concentrată a secvențelor, cu o preocupare de a evita lungimile, care îi atrăgea chiar reproșul criticii [6]. Se pot încadra în aceste definiții și *Legenda celor două cruci* (cu acțiunea sa plină de suspens și răsturnări și cu spînzurătoarea finală, totul plasat într-un cadru de istorie românească), și *Vitejii neamului* (cu specularea elementelor dramatice oferite de război, dar și a fibrei patriotice), și *Năpasta* (în care se succedă omorurile, falsele acuzații, ocna și alte puncte forte, într-o acțiune plasată în cadrul satului românesc). Gluma

[5] «... Dintre ultimele filme românești, realizările d-lui Vasilescu [...] au obținut succes atît din punct de vedere artistic, cît și pecuniar [...], au intrat întotdeauna în gustul publicului » (*Cinefilm* din 25 ianuarie 1928).

[6] « Despre realizator. Marele defect al acestuia e zgircenia. Dacă d-l Mihail în *Lia* greșește prin lungimi ce au devenit deseori ridicole, d-l Vasilescu în *Năpasta* greșește prin lipsă de imagini » (B. Cehan, în *Rampa* din 8 februarie 1928).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ocazională pe care o reprezintă scurt-metrajul comic *Vagabonzii de la Cărăbuş* este, în acest ansamblu, excepţia care întăreşte regula. O regulă confirmată şi de filmele proiectate, dar nerealizate de Eftimie Vasilescu, aşa cum e, de pildă, destul de elaboratul şi cu tenacitate urmăritul proiect al realizării unei ecranizări după *Neamul Şoimăreştilor* de Sadoveanu.

Cît priveşte definirea lui Jean Georgescu ca un realizator cu temperament esenţialmente şi exclusiv îndreptat spre comedie, simpla enunţare a filmografiei sale arată că în toate ipostazele sale — de interpret, de scenarist sau de regizor — el a făcut numai comedii. Faptul că s-a adresat şi în opera lui Caragiale comediilor îşi află deci uşor explicaţia.

Noaptea furtunoasă este un film plasat aproape la sfîrşitul epocii artizanale a cinematografiei noastre, cel dintîi care a beneficiat de o organizaţie tehnică şi artistică oarecum asemănătoare organizaţiilor normale dintr-un studio occidental şi în acest sens, aşa cum s-a spus [7], el încheie această epocă şi în acelaşi timp prefigurează posibilităţile pe care le putea oferi creatorilor noştri epoca ulterioară, cea în care vor exista la noi elementele unei industrii cinematografice. Desigur că acest plus de mijloace tehnice de care a beneficiat Jean Georgescu în cadrul Oficiului naţional cinematografic a contribuit cu ceva la plusul de calitate artistică pe care îl învederează acest film faţă de toate producţiile noastre anterioare aşa cum ne apar în peliculele ce ne-au rămas. Dar mijloacele tehnice nu pot explica decît foarte puţin din calitatea filmului. Chiar dacă beneficia de unele înzestrări mai moderne, « Studioul » de la O.N.C. în care s-a turnat O *noapte furtunoasă* nu era decît tot o improvizaţie, nu departe de nivelul celor făcute la «Ciro-Film» pentru filmul O *noapte de pomină* sau de amenajările realizate de Tudor Don în sala « Eintracht » pentru producţia sa *Doamna de la etajul II*. Am mai avut prilejul să spunem [8] în ce condiţii se lucra totuşi în acest studio extrem de mic, în care plasarea decorurilor a constituit o problemă de virtuozitate pentru arhitectul Ştefan Noris. Nici alte elemente (aparatul de luat vederi, de un tip care făcea zgomot şi care a trebuit închis într-o cutie insonoră, dar foarte greoaie; aparatul de sonorizare, de un model destinat reportajului şi insuficient de sensibil pentru necesităţile lucrului în studio, sau nivelul tehnic al laboratorului « Ciro-Film », care ridica dificile probleme) nu erau făcute ca să elimine orice greutăţi. În acest sens se poate spune că toate improvizaţiile şi aproximaţiile la care realizatorii au fost constrînşi pe plan tehnic plasează totuşi acest film în cadrul modalităţilor de producţie artizanală, caracteristice întregii perioade anterioare lui. Tocmai prin rezolvarea cît mai judicioasă a acestor probleme filmul rezumă şisintetizează într-adevăr toate eforturile la care această modalitate de lucru a supus, ani de-a rîndul, pe creatorii noştri de film. Aceste rezolvări sînt meritul arhitectului, ale echipei de tehnicieni de sunet — A. Bielusici, V. Cantuniari, G. Mărăi — şi a operatorului franco-elveţian Gérard Perrin, care a îndrumat şi iniţiat o tînără echipă de asistenţi operatori şi de electricieni români, cu toţii aflaţi la primul lor contact cu munca de studio [9].

Dar, în acelaşi timp, filmul prefigurează într-adevăr posibilităţile de realizare ale creatorilor români în condiţiile unui lucru industrial, fiindcă, pentru prima oară, pe planul organizării creaţiei s-au aplicat procedeele unui asemenea gen de lucru. Şi dacă analizăm acest capitol ajungem oarecum la motivele care au determinat reuşita artistică a filmului. Ele ni se par a fi: a) concepţia scenariului; b) compoziţia echipei de creaţie; c) organizarea şi pregătirea producţiei inclusiv distribuţia; d) aportul montajului.

a) Scenariul a intuit, în punctele sale de greutate, elementele esenţiale ale artei lui Caragiale, aşa cum o definea undeva Tudor Vianu: « Pictura mediului contemporan, a omului care-l reprezintă şi a chipului în care el se mişcă şi vorbeşte alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale». Într-adevăr întreg filmul urmăreşte. simultan şi întrepătrunsă, mereu, cu acţiunea — făcînd parte din ea — o prezentare a vieţii bucureştene din deceniul al şaptelea al veacului trecut, într-un mediu de mici burghezi, negustori şi « apropitari », şi, în acelaşi

[7] « O *noapte furtunoasă* (1942) de Jean Georgescu [...] incununează eforturile şi aspiraţiile unei întregi jumătăţi de secol, însemnînd trecerea spre perioada unei conştiinţe artistice superioare a cinematografului românesc » (Florian Potra, *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc*, Bucureşti, 1968, p. 284—285).

[8] Cf. Ion Cantacuzino, *Cum s-a pregătit « O noapte furtunoasă »*, in *Caiet de documentare cinematografică*, 1969, nr. 12, p. 87—100.

[9] Vom aminti, dintre ei, pe operatorii Ion Cosma şi Constantin Dembinschi, pe electricienii I. Zamfirescu şi N. Iordănescu şi pe şeful maşinist Ion Tudor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

timp, o prezentare a oamenilor care compun acest mediu, o portretizare a felului lor de a se mişca şi de a vorbi. Dincolo de planul acţiunii găsim deci acest plan al portretului psihologic şi sociologic, care, la rîndul său şi pe un plan subînţeles, evocă marele cadru al unei comunităţi sociale de un anumit tip şi din anumit timp, fixînd satiric influenţa ei denaturatoare asupra fiecărui component al ei. În acest fel se creează acea bogăţie de semnificaţii, acea densitate de

Fig. 2.—Un afiş de Aurel Jiquidi pentru filmul O *noapte furtunoasă* (1942) de Jean Georgescu.

înţelesuri care, intuită de spectator dincolo de ceea ce vede şi aude, îi dau satisfacţia creaţiei artistice. Că pentru a realiza această pictură de epocă, de cadru, de moravuri şi de oameni scenaristul a ştiut să utilizeze toate indicaţiile din textul celor două acte ale piesei, dezvoltînd acţiunea într-o serie bogată de locuri de filmare şi într-o varietate de momente rezultată din prezentarea concretă a acţiunilor povestite în diferite momente ale piesei, este de asemenea, un merit, cu atît mai important cu cît tocmai această dezvoltare a acţiunii îngăduie îmbogăţirea de sensuri pe care am amintit-o. Şi în acelaşi timp ea valorifică textul lui Caragiale, permiţînd o contrapunere a vorbei cu imaginea mult mai bogată decît permite cadrul restrîns al acţiunii scenice, fiindcă scenaristul a utilizat textul în situaţii noi şi în momente create special pentru sublinierea sensurilor sale [10]. În acest fel, *Noaptea furtunoasă* realizează într-adevăr misiunea de act cultural care justifică o ecranizare.

[10] Un singur exemplu în acest sens, dar foarte semnificativ: introducerea în acţiunea filmului a lui Ţircădău, prezent în piesă doar prin vagi aluzii ale unor personaje. Pe ecran el serveşte însă ca liant al acţiunii, comportarea sa (care, văzută şi nu povestită, ia un relief neaşteptat) explică psihologia Ziţei şi starea ei sufletească faţă de avansurile lui Rică. Totul e concretizat numai în trei apariţii ale personajului. Prima defineşte psihologia sa de posedant brutal şi în acelaşi timp identifică vizual şişul cu care va ataca pe Ziţa (furtul unui măr de la un negustor ambulant), a doua e destinată a defini raporturile dintre el, Ziţa şi familia ei şi în acelaşi timp face să demareze acţiunea (ieşirea de la procesul de divorţ a împricinaţilor), a treia, în fine, stabileşte simultan şi teama Ziţei faţă de agresivitatea sa,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b) Compoziţia echipei de lucru a fost făcută după criteriile exigenţei şi ale calificării artistice, lucru pe care niciodată filmele din perioada pe care o încheie O *noapte furtunoasă* nu şi-o putuseră îngădui. Era rezultatul faptului că producţia nu se făcea de astă dată la nivelul unei comanditări particulare, ci cu sprijinul unui organism de stat, unde problema de rentabilitate nu era prioritară ci subordonată interesului de act cultural al realizării filmului. În acest sens trebuie luată, de asemenea, afirmaţia că O *noapte furtunoasă* constituie oarecum o prefigurare a caracteristicilor producţiei cinematografice din epoca socialistă a filmului românesc. Exigenţă şi calificare apar în alegerea lui St. Noris, primul scenograf al unui film românesc cu practică într-un studio străin şi om de specialitate în această direcţie [11]; a pictorului proiectant pentru schiţele de decoruri şi costume, acel Aurel Jiquidi care îşi dovedise în albumul O *noapte furtunoasă* afinitatea cu această operă şi ale cărui schiţe au generat atmosfera şi culoarea locală a decorurilor lui Noris; a lui Gérard Perrin, angajat după o mare luptă cu organele financiare spre a se accepta principiul unei salarizări la nivelul valorii unei operator internaţional; a soţilor Stuhr, doi machiori angajaţi în condiţii de luptă pentru a impune nişte principii de producţie necunoscute la noi; a compozitorului Paul Constantinescu, în sfîrşit, care mai bine decît oricine, scriind o operă prestigioasă pe acest text, adîncise posibilităţile transpunerii muzicale a operei lui Caragiale şi al cărui aport pentru valoarea artistică a filmului a fost covîrşitor. Este evident că această compoziţie a echipei de lucru, care n-a mers fără dificultăţi pentru directorul de producţie, se situa la un nivel de competenţă în fiecare specialitate şi de omogenitate pe planul capacităţii artistice pe care niciodată un film românesc anterior nu îşi îngăduise să o realizeze. Totdeauna primase improvizaţia şi aproximaţia, determinate de obligaţia de a face economii şi de a lua ce se putea găsi la preţ ieftin, chiar cînd se recurgea la un import de tehnicieni străini [12]. În acest sens, de asemenea, *Noaptea furtunoasă* poate fi considerată ca primul film românesc de formulă nouă, industrial artistică şi nu artizanală.

c) Organizarea şi pregătirea producţiei a fost făcută şi ea pentru prima oară după criterii artistice, cu scopul deliberat de a obţine cel mai bun rezultat posibil, chiar dacă în unele puncte trebuia să se recurgă încă la improvizaţia şi la aproximaţia care caracterizaseră perioada artizanală şi pe care împrejurările le mai impuneau încă pe alocuri. Astfel, perioada de organizare a fost pentru prima oară de o lungime neobişnuită în producţiile anterioare, determinată numai de nevoia de a rezolva în prealabil şi înainte de primul tur de manivelă toate problemele pe care le ridica realizarea.

În cele opt luni de la aprobarea principială a producţiei şi pînă la primul tur de manivelă (paralel cu adaptarea studioului atît de mic de la O.N.C. — încă neînzestrat pentru filmul cu actori — la nevoile realizării) s-a executat o amplă acţiune de documentare asupra epocii, pentru a evita erori şi anacronisme şi a permite o prezentare autentică a epocii în detaliile ei. S-au pregătit de asemenea materialele necesare realizării celor 41 de decoruri şi s-au executat 62 de costume noi, modificînd şi alte 56 de costume puse la dispoziţie de Teatrul Naţional şi Teatrul « Muncă şi lumină ». Tot în acest timp trebuia să se facă şi construirea unui vast decor în aer liber, reprezentînd un cartier din Dealul Spirii, în care se petrecea o bună parte a acţiunii, cu casele lui Jupîn Dumitrache, a Ziţei şi cele din jurul lor, sediul poliţienesc al lui Ipingescu, străzile unde Rică o urmărea pe Ziţa şi aşa mai departe. Dar după ce acest proiect fusese pus la punct a avut loc intrarea în război a României şi Bucureştiul a intrat sub rigorile camuflajului. Era deci imposibil să se mai lucreze într-un decor de exterior, de vreme ce majoritatea acţiunii se petrecea noaptea şi ar fi trebuit să

dar şi topografia caselor Ziţei şi a Vetei, care va determina ulterior eroarea lui Rică. Se vede cum trecerea de la scenă la ecran a exploatat textul, creînd bogăţie de sensuri, şi în ce mod organic a fost realizată, pornind de la *ceea ce trebuia spus* spre *ceea ce se întîmplă*, adică de la semnificant la semnificat. Sînt cele două caractere definitorii ale scenariului, care fac valoarea lui.

[11] În anii '30, arhitectul Ştefan Noris a fost cel mai activ scenograf al producţiei de filme de la Varşovia, situată la nivelul tehnic al filmului occidental, şi a realizat acolo decorurile cîtorva zeci de filme, dobîndind o bogată experienţă.

[12] De pildă în cazul producţiei lui Tudor Don, *Doamna de la etajul II*, care a beneficiat de o utilare tehnică destul de bună a « studioului » improvizat, de un operator — L. Berger — şi de un machior străin, ambii valoroşi, ca şi de un excelent mănunchi de interpreţi, dar care a fost handicapat de un scenariu carecare, ales după criteriul ieftinătăţii sale, şi de un regizor mediocru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se aprindă pe aceste străzi reflectoare. Abia aici a început o nouă și dificilă etapă a pregătirii, fiindcă toate planurile au trebuit modificate și ceea ce se putea construi dintr-o dată pe un vast perimetru în aer liber a trebuit să fie construit pe bucățele, înnădite în perioade de filmare succesive, în spațiul restrîns al unui studio de 200 m². În sfîrșit, în aceeași perioadă de pregătire s-a realizat și fixarea distribuției, pentru care s-au făcut nenumărate probe de film. În această direcție, pregătirea acestui film se deosebește și totuși pe alocuri se aseamănă cu ceea ce se făcea la filmele anterioare. Se deosebește fiindcă de astă dată s-a mers exclusiv pe criteriul aderenței interpretului la personajul ce i se destina și tocmai aceasta a justificat marele număr de probe făcute, procedeu care nu fusese utilizat în pregătirea nici unui film anterior. Totdeauna se mersese pe ce « vedea » regizorul, nu pe ce arăta obiectivul aparatului. Se aseamănă fiindcă și aici s-au întîlnit în distribuție actori de teatru alături de neprofesioniști și au apărut, în utilizări neașteptate pentru genul lor de pe scenă, unii actori de teatru. Așa a fost cazul cu elevul Ștefan Baroi, ales pe băncile unei școli ca să interpreteze pe Spiridon, pentru prima oară altfel decît tradiția din teatru a interpretării în travesti. Așa a fost utilizarea îndrăzneață a unor actori foarte populari pe scenele cinematografelor de periferie, dar a căror apropiere de opera lui Caragiale putea să pară neașteptată: Maria Maximilian sau Iordănescu-Bruno, sau distribuirea în repertoriul caragialean a unor interpreți care se aflau la primul contact cu el: Radu Beligan, Florica Demion, renunțînd cu dezinvoltură la oricare dintre interpreții consacrați pe scenă. Dar toate acestea erau făcute pentru că interpretul corespundea, în probele făcute, cu rolul ce-i era destinat și nu fiindcă regizorul nu reușise să se înțeleagă cu actorul pe care-l visa, așa cum se întîmpla pe vremuri, și fusese silit să-l ia pe cel care binevoia să-și piardă timpul pentru film. Dacă aceasta era o deosebire în felul cum s-a făcut distribuția, a fost însă și o asemănare cu timpurile filmului artizanal. Ca și pe atunci, toți actorii au jucat, dacă nu pe gratis, cum se întîmplase adeseori la noi, în orice caz pe un onorariu care echivala cu aproximativ leafa lor pe o lună la teatru, deși ei au stat la dispoziția producției aproape un an. Pentru a compensa acest sacrificiu înscris în tradiția filmului românesc, a cărei existență în timpurile eroice e strîns legată de sprijinul dezinteresat al actorilor de teatru, li s-a dat interpreților, după terminarea filmului, satisfacția unei decorări.

d) Cît privește montajul, pentru prima oară s-a lucrat în condițiile unei tehnici moderne, Jean Georgescu făcîndu-și montajul personal cu ajutorul competent al monteuzei franceze Yvonne Hérault. Dar faptul cel mai important și inedit față de producția artizanală este că de astă dată el a putut alege cei 2 000 de metri ai filmului din aproape 30 000 de metri de negativ filmați. Și asta nu se mai văzuse pînă atunci în filmul românesc, totdeauna lucrat sub presiunea unei implacabile crize de material.

Este foarte semnificativ ecoul redus din presă, la apariția pe ecrane a acestei producții, de o valoare pe care o judecăm poate mai bine astăzi, în perspectiva timpului și în comparație cu ceea ce o precedase și cu ceea ce i-a urmat. Chiar în raport cu spațiul consacrat încercărilor artizanale din anii precedenți, diversele cronici dedicate *Nopții furtunoase* apar disproporționate. Poate că lucrul se explică și prin optica publicisticii cinematografice din acel moment, aproape exclusiv îndreptată spre publicitate. Dar el se explică mai ales prin lipsa de interes a înseși forurilor care aveau în subordinea lor instituția producătoare a filmului, dar care acordau acestei producții o importanță cu totul secundară într-un moment în care toate preocupările lor erau îndreptate spre propaganda unui război nefast.

Adevărata perspectivă asupra acestui film a început să se realizeze abia după naționalizarea cinematografiei. Cu prilejul centenarului lui Caragiale în 1952, filmul a fost readus pe ecrane (într-o formă care, pentru publicul nou ce nu văzuse premiera plasată cu un deceniu în urmă, putea face să se creadă că a fost realizat special pentru acest eveniment) și abia acum a găsit o reală și largă audiență la public. Cu acest prilej, Jean Georgescu a adăugat ecranizării sale condimentul primelor ecranizări românești ale unor schițe caragialiene: *Arendașul român*, *Lanțul slăbiciunilor* și *O vizită*. Realizate cu cîțiva dintre protagoniștii *Nopții futunoase* — Florica Demion și Radu Beligan — și într-un stil care regăsea cîteva din elementele ce făcuseră valoarea realizării anterioare, aceste mici filme reînnodau în cadrul noii cinematografii românești firul ecranizărilor caragialeene, de acum încolo îndreptat exclusiv către teatru și schițe. Dintre cele trei scurt-metraje, *Lanțul slăbiciunilor* amintea de preciziunea concisă a decu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pajului, celelalte două — în special *O vizită* — valorificînd mai ales capacitatea autorului de a da culoare și pregnanță personajelor. Ele își împărțeau astfel calitățile care, reunite, făcuseră valoarea filmului *O noapte furtunoasă*.

Printre ecranizările din teatrul lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, realizat în anul următor de Sică Alexandrescu și Victor Iliu, ocupă un loc aparte, fiind vorba nu de o încercare de a transpune cinematografic universul lui Caragiale, ci de un spectacol filmat. Contribuția celor doi regizori de pe generic este, în ce-l privește pe primul, în strictă relație cu rolul său de regizor al spectacolului și fără nici o pretenție la creația de film, spre care niciodată de atunci n-a mai aspirat, iar în ce-l privește pe cel de-al doilea se rezumă la un rol strict de tehnician, la fixarea unghiurilor din care aparatul urmărește acțiunea și la alternarea lor. Dacă pentru Iliu a fost, evident, o simplă muncă de rutină, fără importanță în filmografia sa, pentru cinematografia noastră este numai împlinirea unei obligații culturale, de fixare pe ecran a unei anumite interpretări valoroase a piesei respective pe scena Teatrului Național.

Cu *Două lozuri* se reînnoadă, în 1954, șirul ecranizărilor de schițe început de Jean Georgescu și care va continua cu *Telegrame*, *Mofturi 1900* și altele. *Două lozuri* reprezintă primul contact cu Caragiale al unui tandem de regizori, A. Miheles și Gh. Nagy, care vor dovedi și în alte două filme ulterioare, *D-ale carnavalului* și *Telegrame*, interesul lor pentru ecranizarea operei comice-satirice a lui Caragiale. Ei își împart astfel cu o singură excepție — *Politică și delicatese*, realizată de H. Boroș —, toate ecranizările lui Caragiale făcute în perioada de după naționalizare, fără însă a reuși să egaleze creația lui Georgescu[13]. Interesant în această încercare — neizbutită — de trecere a făcliei, este că în *Două lozuri* cei doi neofiți în opera de ecranizare caragialeană se bucurau și de colaborarea predecesorului lor în această direcție, părtaș în oarecare măsură la scenariu.

Ni se pare însă că importanța și caracterele aparte ale ecranizărilor caragialeene din această epocă a cinematografiei pe care o trăim actualmente merită o adîncire care, depășind cadrul nostru actual, să ne incite la reluarea ei ulterioară. Pentru moment trebuie doar să subliniem faptul că se așteaptă încă explorarea de către cineaștii noștri a unui filon nefructificat din opera lui Caragiale, cea a fantasticului și a analizei de psihologie, la hotarul dintre normal și patologic[14], adică tocmai latura care corespunde mai bine cu direcțiile principale ale cinematografiei de astăzi pe plan mondial. Și ce material ar oferi în această direcție *La Hanul lui Mînjoală*, *O făclie de Paști* sau *Kir Ianulea*!

După cum încercarea noastră de sintetizare a unor date filmografice trebuie să ne incite și la căutarea răspunsului la o întrebare care se impune: dincolo de motivele generale ale atracției cineaștilor spre ecranizări, n-au existat oare și motive speciale, mai adînci, ale acestei atracții pentru Caragiale a cineaștilor români? Și oare nu există o explicație a ei în însăși structura limbajului său literar și în apropierea acestuia de limbajul filmic? Este o problemă de esență a acestui fenomen, iar încercarea de a-i da o rezolvare ni se pare obligatorie.

[13] O comparație între calitățile unuia și ale celorlalți a fost judicios schițată de Răzvan Popovici: «*Noaptea furtunoasă*» și *ecranizarea lui Caragiale*, în *Cinema*, nr. 5/1965, p. 31—32. Ea necesită însă o dezvoltare mai adîncită.

[14] În această direcție se pare că a făcut o încercare Mircea Drăgan în lucrarea sa de diplomă consacrată ecranizării nuvelei *În vreme de război*, necunoscută publicului și nici nouă. Alice Mănoiu remarca despre ea că «oferă un material interesant cu privire la concepția despre studiul psihologic și atitudinea cinematografiei față de prelucrarea moștenirii clasice» (în lucrarea sa de diplomă, în manuscris, *Probleme ale ecranizării și interpretării cinematografice a operei lui Caragiale*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISTORIA CINEMATOGRAFULUI ÎN ROMÂNIA ŞI CÎTEVA PROBLEME METODOLOGICE ALE CERCETĂRII ISTORICE

de B. T. RÎPEANU

«Produsul artistic cel mai caracteristic civilizaţiei tehnice moderne, cinematograful»[1], a devenit pe parcursul a şapte decenii de existenţă o realitate omniprezentă; nu numai prin el însuşi, dar şi prin impresionanta exegeză căreia i-a dat naştere. O literatură a cinematografului, cuprinzînd lucrări de tehnică şi economie a filmului, de critică, teorie, istorie şi estetică cinematografică, a apărut şi s-a dezvoltat concomitent cu fenomenul cinematografic. Dincolo de limitele realităţii cinematografice propriu-zise şi urmîndu-i destinul, s-a afirmat independent *ştiinţa filmului*. Ca parte integrantă a acesteia, *istoria cinematografului* s-a definit o dată cu cristalizarea treptată a unor preocupări sporadice în tiparele unei discipline ştiinţifice (istorice) autonome, menite, ca oricare alta, să stabilească, pornind de la faptul particular, succesiuni şi legităţi.

A devenit un truism a afirma că cinematograful înseamnă deopotrivă tehnică, industrie, spectacol, document, mijloc de agitaţie şi propagandă, artă. Consecinţele acceptării acestei realităţi înseamnă însă pentru istoricul de cinema — mai mult, poate, decît pentru oricare slujitor al ştiinţei filmului — înţelegerea faptului că însuşi obiectul disciplinei căreia i se consacră îl obligă la deslușirea unor valenţe estetice, sociologice, psihologice, economice şi tehnice-industriale specifice. Chiar studiind distinct, din unghiuri de vedere diferite, toate acele infrastructuri care condiţionează structura principală a filmului, cea artistică, istoricul de cinema nu poate face abstracţie de faptul că pentru el obiectul cercetării îl constituie deopotrivă faptul *filmic*, cît şi cel *cinematografic*, în reciproca lor determinare[2]. Pentru a ajunge însă aici, pentru a-şi defini obiectul şi a se defini pe sine ca «una dintre cele mai importante ramuri ale istoriei civilizaţiei moderne»[3], istoria cinematografului a parcurs ea însăşi o evoluţie proprie, de la descripţia de fapte şi verificarea de date la analiza valorilor şi apoi la perspective de ansamblu, care au în vedere sincronia şi diacronia faptelor. Pe parcursul cîtorva decenii s-a trecut vertiginos de la inventarierea şi cronologia invenţiilor la demonstrarea priorităţilor naţionale sub aspect tehnic şi estetic[4], de la studiul de istorie implicat consideraţiilor estetice[5], la sintezele istorice explicite consacrate cinematografului marilor ţări producătoare şi apoi la istoriile «generale» ale cinematografului, care au în vedere drumurile paralele ale artei filmului în diverse ţări ale lumii. Dorinţa

[1] Tudor Vianu, *Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii*, în *Politica culturii*, Bucureşti, 1931, p. 433.

[2] Istoricul de cinema este cel care resimte acut conţinutul dialectic al distincţiei «filmic»-«cinematografic», faptul că aceasta înseamnă nu numai *opoziţie*, ci şi *unitate*.

[3] J. Toeplitz, *Tâches et méthodes de l'histoire du cinéma*, în *RRHA*, tom. VII, 1970.

[4] Acea etapă a «istoriilor şovine» despre care vorbeşte Jacques Deslandes (*Histoire comparée du cinéma*, vol. I, Tournai, 1966, p. 196), ilustrată de G. M. Coissac (*Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris, 1925) şi de T. Ramsay (*The Million and One Nihts A History of the Motion Picture*, New York, 1926).

[5] Într-o epocă în care «mistica» teoriei cinematografice şi a demonstrării specificului artei a şaptea îşi căuta puncte de sprijin atît în analiza operei, cît şi în descrierea evoluţiei istorice a cinematografului, un Canudo sau un Delluc, Noverre sau Moussinac, Epstein sau Balasz, Kuleşov şi Eisenstein, Gerbi şi Debenedetti au dat poate tot atît de mult istoriei cinematografului pe cît au contribuit la afirmarea unei estetici a filmului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cuprindere cît mai amplă şi cît mai complexă a fenomenelor, acumulările care au intervenit în timp au dus concomitent cu definirea obiectului istoriei cinematografului la adecvarea şi la perfecţionarea metodelor folosite de istoric. Metodelor empirice şi impresioniste le-au luat locul metode istorice-documentare, ştiinţifice. Istoria cinematografului a trecut de la comunicarea dezordonată şi uneori fantezistă (aş spune « lirică ») de date şi fapte, la stabilirea unor adevăruri ştiinţifice întemeiate pe studiul izvoarelor, pe examinarea, descrierea şi compararea operelor, pe formularea şi revizuirea judecăţilor istorice.

Fiica cea mai tînără a muzei Clio, soră mezină a altor discipline istorice speciale, istoria cinematografului a preluat de la acestea elemente de metodă utile propriilor sale cercetări [6]. Experienţa dobîndită în analiza operei, în definirea curentelor, stilurilor şi şcolilor, în urmărirea evoluţiei unor elemente de limbaj de către istoria artelor plastice, a literaturii şi a muzicii a oferit istoriei cinematografului utile elemente metodologice. Metoda istorică şi sociologică, tehnicile comparatiste, structuriste, informaţional-matematice şi-au adus şi ele contribuţia la arsenalul metodologic al cercetării de istoriografie cinematografică. Şi totuşi, credem că trebuie cu precădere subliniat faptul că specifitatea obiectului istoriei cinematografului obligă la o metodologie complexă, care nu se aseamănă cu a celorlalte ştiinţe istorice speciale decît parţial, în acele domenii de interferenţă pe care însăşi sinteza cinematografică le presupune.

Bardèche şi Brasillach, Passinetti, Paolella, Vincent, Jeanne şi Ford, Sadoul, Mitry Leyda, Lebedev, Toeplitz, Aristarco, Patalas, Gregor sau Zglinicky, ca să ne referim doar la cîţiva dintre cei care au ilustrat cu ample, remarcabile tomuri istoria cinematografului mondial, dincolo de evidentele deosebiri de metodă [7] mărturisesc o orientare comună, aceea de a subordona cercetarea lor unor probleme-cheie ridicate prioritar de însuşi obiectul de studiu: reconstituirea patrimoniului cinematografic, precizarea datelor şi a dimensiunilor acestuia, străduinţa de a prinde cît mai mult din complexitatea şi din devenirea în timp a cinematografului. Sub acest aspect putem considera că întreaga metodologie istoriografică, critică şi documentară a istoriei cinematografului mondial stă sub semnul unui anume tehnicism pe care o ştiinţă tînără, care studiază un fenomen aflat el însuşi în prima sa tinereţe, a căutat să şi-l impună [8]. În spiritul acestei dominante putem fi de acord cu Paolella [9] că istoria cinematografului s-a scris *pe baza datelor existente la un moment dat*, acestora aducîndu-li-se apoi corective, îmbogăţiri.

Fără îndoială că istoria nu e doar «acumulare şi enumerare de fapte verificate,» ci şi domeniu de stabilire şi de verificare a criteriilor axiologice, manifestare contemporană

[6] Pe bună dreptate subliniază J. Deslandes şi J. Richard că « trebuie să admitem în general că tehnicile cercetării istorice se aplică de cele mai multe ori şi istoriei imaginilor animate ». Dintre acestea pe primul plan se situează « o tehnică critică menită să permită istoricului a discerne adevărul de fals, validul de imaginar cu gradul de probabilitate de care sînt susceptibile datele documentare » (*op. cit.*, vol. II, 1968, p. 7).

[7] Uneori subliniate chiar de autorii care spun unui firesc examen critic metoda predecesorilor. Pentru R. Jeanne şi Ch. Ford (*Histoire encyclopédique du cinéma*, vol. I, Paris, 1947, p. 9), lucrarea lui M. Bardèche şi R. Brasillach (*Histoire du cinéma*, Paris, 1935) este « o critică a evoluţiei cinematografului văzută de un temperament » în timp ce studiul lui C. Vincent (*Histoire de l'art cinématographique*, Roma, 1939) « lasă la o parte totul în afara aspectului artistic». Aristarco (*Storia delle teoriche del cinema*, Roma, 1960, ed. rom. Bucureşti, 1965, p. 392—395) consideră că lucrarea lui Bardèche şi Brasillach trebuie apreciată mai mult pentru calităţile literare decît pentru judecăţile exprimate »; acelaşi notează că Passinetti (*Storia del cinema*, Roma, 1939 « se mişcă pe un plan mai mult filologic decît critic, mai mult filmografic decît analitic, mai mult cronicăresc decît istoric ». Examinînd lucrarea semnată de R. Jeanne şi Ch. Ford la care ne refeream mai sus, Mitry (*Histoire du cinéma*, vol. I, Paris, 1968, p. 12) pune în evidenţă contradicţia « metodei istorice » a autorilor, izvorîtă din faptul că aceştia reiau vechile lor cronici fără a le repune în discuţie dintr-o perspectivă contemporană formulările. După Mitry, aşa se ajunge « prin exces de obiectivitate la negarea rolului istoricului şi criticului », rezultatul fiind « o operă evident valoroasă, de memorialist, nu de istoric ». În replică la Mitry, care vede în lucrarea semnată de Bardèche şi Brasillach « mai mult opera unor scriitori care se apleacă asupra istoriei decît aceea a unor veritabili istorici..., o lucrare dincolo de limitele unei obiectivităţi controlate », R. Paolella (*L'avventura dello storico del cinema*, în *Bianco e nero*, nr. 1—2/1969) îi laudă pe cei doi autori francezi, « scriitori de vază şi nu compilatori de cadastru cinematografic, ...autori de cataloage mai mult sau mai puţin precise ».

[8] Încă în 1925, Coissac mărturisea că « în calitate de istoric am evitat orice retorică, adică am cercetat subiectul, obiectiv, pur tehnic » (*op. cit.*, p. XIV). Peste mai bine de patru decenii, Deslandes subliniază necesitatea « metodei ştiinţifice care să permită a formula convingeri, a le justifica, a le transmite altora, convingîndu-i prin argumente raţionale » (*op. cit.*, p. 7).

[9] R. Paolella, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de sensibilitate şi de cultură. ». Şi, totuşi, propoziţia lui Sadoul referitoare la necesitatea « rescrierii » tuturor istoriilor cinematografului [10] trebuie înţeleasă nu numai ca un act de luciditate în reevaluarea celor spuse altcîndva, ci şi ca o indicaţie metodologică (nu fără nuanţe autocritice) făcută istoricului de cinema în a-şi formula judecăţile ştiinţifice abia *după* dobîndirea tuturor elementelor care să-i permită stabilirea unei autentice scări a valorilor, după crearea terenului ferm pe care să se exercite actul de sensibilitate şi cultură, punctul de vedere propriu al unei personalităţi. Istoria cinematografului mondial *se scrie* şi *se rescrie* permanent şi pentru că investigaţia aduce noi elemente, şi pentru că însuşi cinematograful evoluează, dar şi pentru că cercetătorul, ca în orice alt domeniu ştiinţific, respinge imuabilitatea adevărurilor prestabilite. Astfel, cum sublinia şi J. Toeplitz, « avem de-a face cu un proces continuu, fiecare generaţie scriindu-şi istoria din nou » [11].

★

În evoluţia preocupărilor de istoriografie cinematografică, « universalizarea » cercetării [12], intervenită pe parcursul deceniului al cincilea, se naşte ca o tendinţă obiectiv determinată de însăşi « universalizarea » cinematografului. Dezvoltarea acestuia în diversele ţări ale lumii, în special după al doilea război mondial, a coincis şi cu generalizarea preocupărilor de istoriografie a cinematografului.

Într-un anumit sens se poate spune că şi primele istorii ale cinematografului, cele apărute în anii '30—'40, au fost istorii ale unor cinematografii *naţionale* (în speţă ale cinematografiei din principalele ţări producătoare de filme). Abia apariţia cinematografiilor naţionale contemporane obligă la o abordare a problemelor substanţial deosebită din acest punct de vedere. Preocuparea de cunoaştere şi de cuprindere a acestor cinematografii în lucrările de istorie generală a cinematografului, [13] dezvoltarea cercetărilor de istorie a cinematografului în diverse ţări ale lumii obligă în ultimele decenii la delimitări calitative mai nuanţate, la evidenţierea acelor structuri filmice care exprimă cel mai bine contribuţia specific naţională. « Universalizarea » a fost astfel catalizatorul care a permis declanşarea uneia dintre cele mai importante mutaţii produse în existenţa istoriei cinematografului.

În cadrul acestui proces, istoriei cinematografului din ţările mici producătoare îi revine o misiune aparte, nu lipsită de importanţă. Împreună cu criticul şi teoreticianul, istoricul de cinema îşi poate aduce contribuţia la dezvoltarea conştiinţei cinematografice şi prin aceasta la influenţarea nivelului estetic al producţiei şi al difuzării cinematografice; mai mult, dezvoltarea cercetării de istoria cinematografului, servind ca factor de propagandă, şi de valorificare a realizărilor cinematografiei naţionale, poate propulsa cunoaşterea acesteia în lume. Marile lucrări de istorie generală a cinematografului atestă că felul în care este cunoscută în lume o anume cinematografie nu depinde numai de nivelul absolut, cantitativ şi calitativ, al producţiei acesteia, ci şi de calitatea surselor naţionale de informare, de felul cum se realizează şi se valorifică cercetarea istorică a cinematografiei naţionale. Astfel, ignorarea cinematografului românesc în literatura străină de specialitate, circulaţia de date incomplete şi false asupra dezvoltării cinematografului în România [14] se datorează şi slabei dezvoltări a cercetărilor de istoriografie cinematografică la noi, întîrzierii acestora faţă de activităţile de aceeaşi natură din ţările vecine. [15] Energicele acţiuni întreprinse în

[10] G. Sadoul, *Louis Lumière*, Paris, 1964, ed. rom. Bucureşti, 1966, p. 191.

[11] J. Toeplitz, *loc. cit.*

[12] La care se referă G. Sadoul în prefaţa la *Univers du cinéma*, Paris, 1966, p. 11.

[13] Simptomatică este chiar şi evoluţia cantitativ de care am mai semnalat-o. Bardèche şi Brasillach se referă (în 1935) la cinematograful din 15 ţări, Passinetti (în 1939) la 27 de ţări, pentru ca Sadoul (1959) să se sprijine pe referinţe asupra cinematografului din 70 de ţări.

[14] A se vedea şi B. T. Ripeanu, *Fenomenul cinematografic românesc şi literatura internaţională de specialitate*, în *SCIA*, nr. 2/1969, şi « Addenda » din *CDC*, nr. 5/1967 şi 1/1969.

[15] Cehoslovacia, Polonia şi Ungaria dispun în acest moment, pe lîngă o bogată bibliografie de specialitate, de cîte 2—3 ample lucrări de istorie a cinematografiei naţionale, de o remarcabilă ţinută, publicate unele dintre ele şi în limbi de circulaţie internaţională. I. Brož, M. Frida şi J. Havelka în Cehoslovacia, W. Banaskiewicz, W. Jewsiewcki, W. Witczak şi J. Toeplitz în Polonia, I. Nemeskürty, I. Hevesy şi B. Magyar în Ungaria şi-au încununat o activitate de cercetare îndelungată prin lucrări de evidentă autoritate ştiinţifică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ultimii ani pe tărîmul cercetării istoriei cinematografului în România au avut ca scop tocmai depășirea acestei situații.

*

De la o simplă curiozitate tehnică, parcă în glumă botezată de spectatorii bucureșteni ai anului 1896 « noutatea secolului », pînă la o prezență cotidiană, familiară și necesară omului modern, cinematograful a parcurs un drum pe care cercetătorul este obligat să-l descifreze în etapele lui principale, dar și în detalii. Pentru oricine, chiar și pentru cel care refuză cinematograful, apar evidente relațiile pe care omul modern este obligat să le angajeze cu acesta. În calitate de consumator de artă, participant la un spectacol sau angrenat în producția și comercializarea produselor cinematografice, cititor al presei și literaturii care conspectează faptul cinematografic, spectator pasiv al dezbaterii pe care la toate nivelele intelectuale și de cultură o provoacă filmul sau pur și simplu frapat în peisajul citadin de reclama cinematografică, omul de azi, de pe meridianul nostru ca și de aiurea, nu se poate sustrage acestei realități copleșitoare și de cele mai multe ori nici nu încearcă s-o facă. Trăind sub influența cinematografului, producem și consumăm film! De aici, însă pînă la a recunoaște necesitatea obiectivă a cercetării raporturilor noastre cu cinematograful, a cercetării fenomenului cinematografic sub toate aspectele sale și a proceda în consecință este însă un pas destul de mare, pe care în mod *practic* cultura românească se străduiește încă să-l facă. Nu este locul aici să ilustrăm în ce măsură slaba preocupare existentă la noi în domeniul investigației științifice (cinematografice) multilaterale lipsește societatea noastră de posibilitatea intervenției în relația om-cinematograf, pe care, necunoscînd-o suficient, o lăsăm la dispoziția unor forțe întîmplătoare [16]. Dacă însă față de imperativul cercetării în diversele domenii ale științei filmului există în primul rînd o rezistență de inerție (și, poate, o criză de specializare), față de cercetarea de istoriografie cinematografică românească pot apărea și argumente negative, izvorîte din interpretarea unilaterală a unor realități autentice.

Nu este un secret pentru nimeni că filmul românesc nu a dat pînă azi cinematografiei mondiale capodopere. Este însă acesta argumentul hotărîtor pentru abandonarea sau slăbirea eforturilor de cercetare istorică într-un domeniu, care, deși aflat în primele etape ale dezvoltării sale, a marcat o prezență specifică în peisajul cultural românesc al secolului nostru? Nu înseamnă tocmai îndemnul de a stabili mai întîi *dimensiunile* și *originalitatea* acestei contribuții, datele care să permită cinematografului românesc de azi să atingă mai repede etapa necesară a marilor împliniri? Oare începutul cercetării de istorie a teatrului românesc a găsit acest domeniu în momentul de maximă eflorescență, de producere a unor valori care să se fi și impus pe scara mondială? Oare au cedat istoricii acelor vremuri ascendentului pe care arta și literatura de pe alte meridiane păreau a-l avea sau chiar îl aveau asupra domeniului lor autohton de studiu? A dus aceasta la abandonarea investigației și valorificării pe care mulți le considerau condescendent inutile? Finalitatea socială a cercetării istoriografice, înțeleasă ca autocunoaștere și contribuție la dezvoltarea ulterioară, îl animă pe istoricul cinematografului din România. Prospectarea în ultimii ani, a terenului pe care trebuie să-și desfășoare cercetarea istoricul de cinema din țara noastră a dus la descoperirea unor zone istoriografice de interes deosebit, care justifică continuarea și amplificarea eforturilor întreprinse. A le enumera aici, fie și parțial nu înseamnă decît a ne reaminti ce investiții de muncă pretind în continuare aceste zone abia desțelenite, dar care se cer deplin exploatate: cinematograful ca document pentru istoria socială și politică a României; ca sursă pentru alte discipline științifice (istoria teatrului, a arhitecturii, a literaturii, pentru cercetarea etnologică și sociologică etc.); evoluția spectacolului, a repertoriului și a pieței cinematografice în România; contribuția specifică la patrimoniul cinematografic interna-

[16] Nu este vorba numai de relația film-spectator, de cercetările psihosociologice și statistice care ar fi de o deosebită utilitate pentru orientarea producției și a repertoriului cinematografic. Cercetarea științifică a însuși organismului cinematografiei noastre (a structurilor sale organizatorice și economice), dar și a operei cinematografice cu metode pe care investigația în alte domenii le-a dovedit eficace ne-ar scuti, poate, de prea des repetatul spectacol al improvizațiilor, al « surprizelor » sau ceea ce e mai grav de demagogia estetică și de impostură.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţional; priorităţi mondiale şi permanenţe ale producţiei noastre cinematografice; conştiinţa cinematografică şi multe altele.

Cercetarea de istorie a cinematografului în România se află astăzi în etapa în care, prin realizări de amploare şi ţinută, poate să-şi dobîndească prestigiul unei autentice ştiinţe. După ce a trecut printr-o copilărie (poate cam întîrziată, dar a cărei prelungită durată nu credem că era obiectiv necesară)[17] în care preocupările de stabilirea unor merite, descrierea pitorescului şi a anecdoticului mergeau mînă în mînă cu cronologia din memorie sau după necesitatea propriei demonstraţii, în cîteva cuvinte după o etapă dominată de empirism şi de improvizaţie, istoria cinematografului în România se străduieşte de cîţiva ani (şi nu fără ca o recidivă a vechiului să fie exclusă) să-şi probeze maturitatea. Examenul acesta are loc în condiţiile exigenţelor sporite pe care societatea noastră le are astăzi faţă de cercetarea istorică şi de celelalte ştiinţe sociale. Şi credem că acest examen va fi trecut de istoria noastră de cinematograf în cele mai bune condiţii.

*

Tocmai în acest context se cuvine a reveni asupra înţelesului şi implicaţiilor unor categorii fundamentale pentru oricare ştiinţă: obiect, izvoare şi metodă.

Fenomenul cinematografic ca obiect al istoriei cinematografului în România presupune studierea sa pe o amplă arie geografică şi temporală, în toată complexitatea pe care i-o conferă propria sa dialectică interioară (ca o dezvoltare a multiplelor sale funcţiuni artistice, psihologice, economice etc.) şi exterioară (în ansamblul vieţii culturale şi economice româneşti din epocă şi ca parte a dezvoltării cinematografului mondial). Respectarea acestor serii de conexiuni, deduse şi din experienţa mai amplă a studiului de istorie a cinematografului din alte ţări, s-a impus în practica cercetărilor noastre din ultimii ani.[18] Investigaţia monografică a fenomenului cinematografic în diferitele zone ale ţării, studiile de repertoriu şi cele filmografice, sintezele parţiale şi studiile istorice-estetice din ultima vreme au început, dincolo de limite individuale existente de la caz la caz, să constituie o unitate, un patrimoniu de cercetare ştiinţifică tocmai pentru că au la bază o aceeaşi înţelegere a obiectului ştiinţei noastre. Studiul aprofundat, exhaustiv al producţiei cinematografice de pe întreg teritoriul ţării şi pentru toate genurile cinematografului de ficţiune şi nonficţiune,[19] contribuţiile în diverse domenii ale istoriei cinematografului[20] vin să lumineze laturi noi şi în trecut doar teoretic definite ale obiectului nostru de studiu. El a căpătat astăzi conturul temporal-spaţial care ne permite să eşalonăm mai bine cercetarea, să găsim o cale mai rapidă către depistarea tuturor izvoarelor şi folosirea celor mai adecvate metode, menite a înlesni o cunoaştere mai aprofundată, mai exactă.

Pentru cercetătorul istoriei cinematografului în România, izvoarele studiului său le constituie filmul, documentul, sursele de presă şi cele memorialistice, lucrările de specialitate autohtone şi străine. Pentru fiecare dintre aceste serii de izvoare există evidente limite de accesibilitate şi de valabilitate, care obligă la folosirea lor cu discernămînt şi în permanentă confruntare. Etapa de început a cercetărilor de istoriografie cinematografică romă-

[17] Se poate invoca lipsa de tradiţii şi întîrzierea « momentului optim » necesar finalizării cercetărilor, dar în nici un caz nu pot fi explicate decît pur subiectiv superficialitatea investigaţiei, lipsa de informaţie general-istorică şi de specialitate, lipsa vocaţiei, cu atît mai puţin cînd ele se produc pe fondul unei remarcabile înfloriri a ştiinţelor istorice româneşti.

[18] Nu mai înainte ca aceasta să-şi fi plătit tributul unilaterializării, opticii exclusive (mai comode). Investigaţia cinematografică avea în vedere *numai* producţia şi din aceasta *numai* filmul de ficţiune, *numai* fenomenul cinematografic din capitală. Mari perioade şi spaţii geografice întinse pe care se desfăşoară istoria cinematografului în România, în fapt necercetate, puteau fi expediate în cîteva rînduri sau la adăpostul unei referiri memorialistice. Aşa se explică şi de ce criteriile valorice se dovedeau inoperante, oferindu-ni-se fie o apologie în bloc a întregii producţii cinematografice, fie o negare tot globală, a cinematografului românesc, făcută de la înălţimea unui gust hrănit numai cu capodopere.

[19] Întreprins în special în legătură cu întocmirea filmografiei naţionale.

[20] Studii publicate în revistele Institutului de istorie a artei (*SCIA* şi *RRHA*) sau în publicaţiile Arhivei naţionale de filme (*CDC*), cele care au constituit cuprinsul volumului *Contribuţii la istoria cinematografului în România* (sub îngrijirea lui I. Cantacuzino), precum şi cele în manuscris acumulate la Arhivă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nească a impus un moment de stabilire a izvoarelor, de inventariere a lor [21], dar și un moment în care cercetătorul să-și formeze deprinderea folosirii lor cu toată rigoarea științifică, să dobîndească obișnuința investigării și mai ales a sintetizării rezultatelor după consumarea momentului de « desțelenire. » Deosebit de important pentru activitatea întreprinsă în ultimii ani în acest domeniu, dincolo de lărgirea ariei cercetării, ni se pare a fi experiența dobîndită în critica izvoarelor. Pentru prima dată în istoriografia cinematografică românească a ultimilor ani se manifestă, credem, în folosirea izvoarelor o aplicare riguroasă a metodei istorice în compararea surselor și corectarea concluziilor anterioare atunci cînd este cazul [22]. De aceea considerăm că tocmai în domeniul izvoarelor se face astfel primul pas hotărît către abandonarea metodelor empirice și utilizarea celor științifice.

Pornind de la același fundament metodologic, cel oferit de materialismul istoric, care ne permite a explicita locul ocupat de cinematograf în cadrul relațiilor dintre bază și suprastructură în cadrul culturii și artei secolului al XX-lea, metodele de investigare a fenomenului cinematografic capătă o coloratură specifică — istoriografică, estetică-istorică, sociologică-istorică etc. — în funcție de unghiul de vedere din care abordăm fenomenul, în funcție de latura acestuia pe care urmează (*în cadrul* cercetării de istorie a cinematografului) s-o punem cu precădere în evidență. Astfel cercetătorul de istorie a cinematografului în România a început să evidențieze mai net și mai profund determinarea obiectivă a fenomenului pe care îl studiază și interacțiunea sa cu alte fenomene de cultură, cu viața materială a societății, cu publicul [23]. Istoria cinematografului este și ea o disciplină științifică de observație, avînd ca principală metodă de studiu *metoda istorică*. Aceasta îndrumează cercetarea de la observarea faptelor la formularea de ipoteze și apoi la verificarea lor, de la înregistrarea faptului particular la lege, pe drumul de la efect la cauză. Și cercetarea de istorie a cinematografului în România folosește documentul ca probă și contraproblă în construirea unor raționamente ipotetice; și ea folosește metoda comparării și nu pe cea experimentală, proprie altor științe; și ea folosește ca mijloc activ de cunoaștere intuiția, « metafora științifică. » Dincolo de aceste criterii de metodă însă, finalitatea cercetărilor noastre o constituie stabilirea adevărului științific ca judecată obiectiv întemeiată. Experiența cercetării de istoriografie cinematografică românească ne arată că folosirea unor metode moderne, verificate deja în alte discipline, este posibilă și utilă [24], dar că acoperirea lacunelor de informare, jocul prea liber în folosirea metodei documentare, lansarea de ipoteze hazardate impun cu precădere consolidarea și aplicarea consecventă și cu toată rigoarea a metodei istorice [25].

Fără îndoială că cercetătorul de istorie a cinematografului poate și trebuie să învețe din experiența altor domenii înrudite ale istoriei culturii. Perseverența și seriozitatea investigației, spiritul militant (în ultimă instanță utilitar, ceea ce nu înseamnă niciodată mistificare a adevărului de dragul utilității conjuncturale, nici aservire a adevărului științific unor scopuri publicitar-propagandistice), o planificare realistă a cercetării și o înaltă poziție etică a cercetătorului sînt cîteva dintre condițiile care vor asigura istoriei cinematografului în România rezultatele pe care le impune necesitatea obiectivăși prin care se va demonstra totodată existența acestei necesități.

[21] Pentru prima oară făcută în 1965 de I. Cantacuzino în anexa studiului său *Momente din trecutul filmului românesc*, apoi sistematic elaborată în cadrul lucrărilor « Comisiei pentru istoria filmului în România » de pe lîngă Arhiva națională de filme, supusă unor discuții în cadrul unor consfătuiri de lucru și sesiuni științifice în 1967 și 1968. Practica cercetării a extins și a completat aceste prime « inventarieri » ale izvoarelor îndeosebi cu prilejul investigației filmografice întreprinse prin eforturile comune ale colectivului de istorie a cinematografului din Institutul de istorie a artei și ale cercetărilor de la Arhiva națională de filme.

[22] Cea mai spectaculoasă și mai amplă contribuție o aduc primele două volume din *Producția cinematografică din România (1896—1930)* de I. Cantacuzino și B. T. Ripeanu, lucrare de filmografie adnotată, aflată sub tipar.

[23] Lărgirea sferei preocupărilor cercetării românești de istoriografie cinematografică a oglindit-o și Sesiunea de comunicări științifice din decembrie 1968, precum și volumul de studii la care ne-am referit mai sus.

[24] Metodele statistice și informaționale au fost cu interesante rezultate experimentate de M. Nadin (vezi *Criterii estetice ale axiologiei filmului românesc mut* în CDC, nr. 1/1969); se cer, fără îndoială, dezvoltate și aceste încercări, dar și acelea de folosire a metodelor structuraliste și comparatiste, utile mai ales în cazul dat, producția cinematografică românească neexcelînd prin unicate de mare valoare.

[25] Pretenția formulată pentru întreaga istoriografie cinematografică de un Deslandes atunci cînd spune că « istoriei cinematografului îi trebuie nu benedictini, cum s-a spus de atîtea ori, ci *cercetători scrupuloși* ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUŢII PRIVITOARE LA PĂTRUNDEREA CREAŢIEI LUI BEETHOVEN ÎN ŢĂRILE ROMÂNE (SECOLUL AL XIX-LEA)

de VIOREL COSMA

În anul 1863, cînd pianistul-pedagog Edouard Wolff a părăsit Bucureştii, darul cel mai de preţ pe care l-a oferit familiei Cantacuzino în semn de suprem omagiu la despărţirea de România a constat dintr-o scrisoare autografă inedită a lui Beethoven adresată lui Diabelli. Aşadar, în cercurile noastre artistice de la mijlocul secolului trecut, numele titanului dobîndise preţuirea deplină, documentul beethovenian fiind privit ca un inestimabil giuvaer spiritual. Faptul nu trebuie să surprindă dacă vom arăta că opera marelui clasic german îşi croise drum în ţările române încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Menţiuni referitoare la cultura noastră muzicală în caietele de conversaţie ale lui Beethoven. În cadrul unei comunicări la Consiliul ştiinţific al Conservatorului din Bucureşti susţinută la 22 mai 1956, prof. George Breazul afirma: « Încă din secolul al XVIII-lea fuseseră culese şi publicate (de Fr. J. Sulzer) melodii populare româneşti, *Wallachische Tänze und Lieder*, despre care vine vorba chiar în caietele de conversaţie ale lui Beethoven » [1]. Însemnarea va fi preluată şi dezvoltată de Eugen Pricope în volumul *Beethoven* [2]. La baza documentării s-a aflat versiunea franceză a însemnărilor compozitorului *(Cahiers de conversations de Beethoven* de G. Prod'homme). Însuşindu-şi versiunea lui G. Breazul asupra cunoaşterii lui *Geschichte des transalpinischen Daciens* de Fr. J. Sulzer, autorul socoteşte că « interlocutorul compozitorului nu era de fel « din Turcia », ci mai degrabă un vienez şiret» (p. 259), care, « ştiindu-l pe genialul compozitor de bună seamă interesat de folclorul diferitelor popoare », a căutat « să fie răsplătit băneşte pentru un material melodic pe cît de necunoscut de Beethoven, pe atît de original ».

Întrucît textul original nu s-a publicat la noi, iar din cunoaşterea lui concluziile ce se desprind nu coincid cu afirmaţiile de mai sus, vom încerca să reluăm cu argumente proprii preţioasele însemnări din *Caietele de conversaţie*. Prin amabilitatea directorului secţiei muzicale de la *Deutsche Staatsbibliothek* din Berlin, prof. dr. Karl-Heinz Köhler, am obţinut facsimilul şi textul menţiunilor lui Beethoven, aşa cum apar ele în Caietul nr. 5, filele 31 v şi 32 r.

„*Unbekanter*:

— Ich bin aus der Türkey, und habe die Türkische, Griechische, u. Wallachische Tänze, u. Melodien; wen[n] Sie wünschen, so will ich sie einmahl mitbringen.

— Das Hauptgesänge geißt Pestref wovon die Türken bezaubert werden.

— Der griechischen Sänger ihre Noten sind ganz verschieden, von unsern Noten, wird stark gedehnet und mit Schnirkeln ausgeschmückt.

— Weil sie es unter ihrer Würde halten zu singen. Es werden immer Leibeigene dazu angehalten. Eben so wenig tanzen sie, sonder<n> laßen sich vortanzen.

— Ich bin nicht musikalisch."

[1] G. Breazul, *Valorificarea artistică a folclorului*, în *Pagini din istoria muzicii româneşti*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, 1966, p. 129.

[2] Eugen Pricope, *Beethoven*, Bucureşti, 1958, p. 258.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima concluzie, fără echivoc, care se desprinde din numeroasele greşeli de text şi construcţie improprie a frazelor este că « necunoscutul » ce s-a prezentat lui Beethoven spre a-i oferi colecţia de folclor *nu era vienez*, ci un străin european. Expresia din alineatul al doilea („von unsern Noten") ne îndreptăţeşte să presupunem că interlocutorul, deşi deţinea date amănunţite despre muzica turcească, nu aparţinea totuşi acestui popor. Să nu uităm că notaţia muzicală liniară nu fusese introdusă încă în Turcia, iar cel care vorbea despre « notele *noastre* » se referea la sistemul portativului.

A doua concluzie, de această dată fundamentală pentru noi românii: colecţia prezentată lui Beethoven *nu a fost aceea publicată de Fr. J. Sulzer*. Argumentele noastre se bazează în primul rînd pe cîteva elemente de logică şi apoi pe unele cercetări de dată recentă. Este greu de admis, de pildă, ca Beethoven să nu fi aflat şi cunoscut cartea lui Fr. J. Sulzer, scrisă în limba germană (deci accesibilă) şi publicată chiar în Viena în timpul vieţii marelui compozitor. Apoi, cronicarul *Daciei Transalpine* a editat doar cîteva melodii (grupate în tabule), insuficiente pentru o documentaţie muzicală multilaterală necesară unui compozitor. În sfîrşit, să nu uităm că pentru cvartetele Razumovski şi suitele sale de dansuri i s-a oferit colecţia de folclor a lui Praci, editată *peste hotare* (deci inaccesibilă lui Beethoven). Se pune atunci întrebarea: ce colecţie de cîntece şi dansuri valahe i-a fost prezentată de acel necunoscut?

Pînă în 1823, melodiile noastre *tipărite* erau: cele două *Wallachische Ballete* de Daniel Speer (1688), tabulele de Fr. J. Sulzer (1781—1782) şi transcrierile de folclor din *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, 1814, 1821, 1822). Caracter de raritate şi de vădit interes documentar pentru Beethoven nu putea prezenta decît *Musikalisch Türkischer Eulenspiegel* de Daniel Speer. Cum această suită muzicală a fost semnalată pentru întîia dată de noi abia în 1964 (în revista *Muzica*, nr. 5—6, 1964), atît G. Breazul, cît şi E. Pricope nu au dispus de acest izvor bibliografic. Aici se află, pe lîngă melodii turceşti, şi « balete vesele » greceşti şi balete valahe, transcrise în notaţie liniară de către Dacianischer Simplicissimo (D. Speer), care l-ar fi interesat eventual pe Beethoven. « Necunoscutul » evocă în conversaţia purtată cu marele compozitor şi unele momente de execuţie ale *Peşrefului* de către dervişi (iobagi, sclavi), precum şi trăsăturile specifice melodicii turceşti, bogat ornamentată cu melisme orientale. În ciuda detaliilor profesioniste, interlocutorul — probabil din interese materiale — declară că « nu este muzical » (om de muzică). Aceste precizări suplimentare asupra specificului muzicii turceşti (cuprinse în cartea lui Fr. J. Sulzer şi în revista din Leipzig) constituie încă un argument că « necunoscutul » îi oferea o culegere pur muzicală, fără texte explicative, aşa cum se prezenta *Musikalisch Türkischer Eulenspiegel* de Daniel Speer. Să nu uităm şi un detaliu suplimentar: tipăritura din 1688 conţinea şi ceva « senzaţional » în formularea bombastică a titlului, ceea ce trezea curiozitatea oricui, mai ales a acelui ofertant « nemuzical ».

Desigur, nu trebuie exclusă nici ideea unei culegeri în manuscris, aceasta fiind însă cea mai puţin probabilă ipoteză dacă ne gîndim că folclorul notat pentru documentare personală nu prezenta la începutul secolului al XIX-lea interes comercial şi ştiinţific, iar Beethoven se afla la o vîrstă şi într-o stare fizică (pe lîngă surditate, acuza şi o maladie a ochilor) ce nu-i permiteau să apeleze la manuscrise. În faţa tuturor argumentelor, socotim că dansurile valahe despre care se aminteşte în *Caietele de conversaţie* sînt cele notate şi publicate de Daniel Speer.

A doua însemnare a lui Beethoven privitoare la noi datează tot din anul 1823: «Capt. von Greths Adresse, Commandant in Temesvar ». Ofiţerul austriac l-a cunoscut pe compozitor în casa Breuning, în epoca tinereţii, cînd împreună se simţeau atraşi de farmecul blondei şi cochetei Jeanetta (Johanna) von Honrath. Născută în acelaşi an cu Beethoven, tînăra a devenit soţia lui « K. K. General-Feldmareschall-Leutnants und Festungskommandanten in Temesvar Karl v. Greth », după cum menţionează piatra funerară din cimitirul piariştilor din Timişoara. Într-un documentat studiu, muzicologul Ştefan Lakatoş a dezvăluit legăturile compozitorului cu familia Greth, atrăgînd atenţia asupra însemnării lui Beethoven [3].

[3] Ştefan Lakatoş, *Die erste Liebe Beethovens in Temeswar zur ewigen Ruhestätte*, in *Neue Literatur*, Bucureşti, 15, nr. 1, 1958, p. 156—160.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O scrisoare autografă în București. În martie 1951 am descoperit într-o colecție particulară din București o scrisoare inedită a marelui compozitor privitoare la tipărirea *Sonatei pentru pian în do minor*, op. 111, de către editorul A. Diabelli, document datînd din anul 1823, păstrat astăzi în colecția Uniunii Compozitorilor. Nu vom reveni acum asupra tuturor detaliilor conținute în materialele noastre publicate anterior [4], ci vom încerca să aducem contribuții asupra acestui prețios document autograf.

Scrisoarea lui Beethoven a fost donată de către Edouard Wolff cu următoarea dedicație:

„Souvenir d'amitié
donné à Madame Marie Cantacusen
par son trés devoué

Edouard Wolff
Bukarest, le 3 Mai 1863"

Din familia Cantacuzino, documentul a trecut în posesiunea pianistei Irina Slătineanu, care l-a lăsat ca moștenire fiului ei, Alexandru. În anul 1939 scrisoarea lui Beethoven a fost donată, ca dar de nuntă, familiei savantului dr. Ștefan S. Nicolau. Prin achiziție, documentul a intrat apoi în patrimoniul Uniunii Compozitorilor.

Datorită faptului că în tipărirea textului original s-au strecurat erori, redăm într-o transcriere definitivă scrisoarea lui Beethoven:

„Ich rahte ihnen die Sonate in c moll
noch einmal selbst anzusehen,
den der Schl. [emmer] ist nich musical
genug, die Geschwindigkeit entschuldigt
zwar auch zu dem Ende erhalten
Sie noch einmal mein Manuscript-
meine Augen verlangen
noch immer Schonung

Ihr Freund,
Beethoven

Wenn ich die anderen
Exemplare von der Sonate Montags
nachmittags habe, ist es
früh genug, ich danke
für die 6 Exemplare
u. werde eben so gern
für die anderen 6 meinen
Dank wiederholen".

Scrisoarea, fiind transmisă printr-un curier (pe verso-ul dedicației lui Edouard Wolff se află adresa către Diabelli, cu mențiunea „*persönlich*"), nu poartă dată. Din contextul altor documente similare referitoare la *Sonata în do minor*, op. 111, rezultă că perioada redactării se plasează între lunile mai-iunie 1823. Textul relevă, pe lîngă binecunoscuta infirmitate (surditatea), o nouă afecțiune fizică (« ochii mei cer încă a fi cruțați »).

Căile de pătrundere a creației beethoveniene. Dacă am încerca să schițăm o hartă a primelor audiții beethoveniene în centrele noastre muzicale din secolul trecut stabilind sursa timpuriilor execuții, dacă am întocmi un tablou al oaspeților străini care au poposit la noi, aducînd în programele lor lucrările lui Beethoven, și, în sfîrșit, dacă am urmări izvorul principal de însușire a repertoriului clasic al soliștilor români care și-au făcut studiile peste hotare, am putea ușor constata că Viena rămîne *cel mai apropiat* și mai *determinant focar*

[4] *O scrisoare inedită a lui Beethoven descoperită în țara noastră*, în *Contemporanul*, București, noiembrie 1951; *O scrisoare inedită a lui Beethoven*, în *Muzica*, București, nr. 5, 1951, p. 88–90; *Une lettre inédite de Beethoven découverte en Roumanie*, în *L'Humanité Dimanche*, Paris, 26 iunie 1952; *Ein unveröffentlichter Brief Beethovens*, în *Aufbau*, Berlin, 8, Heft 3, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

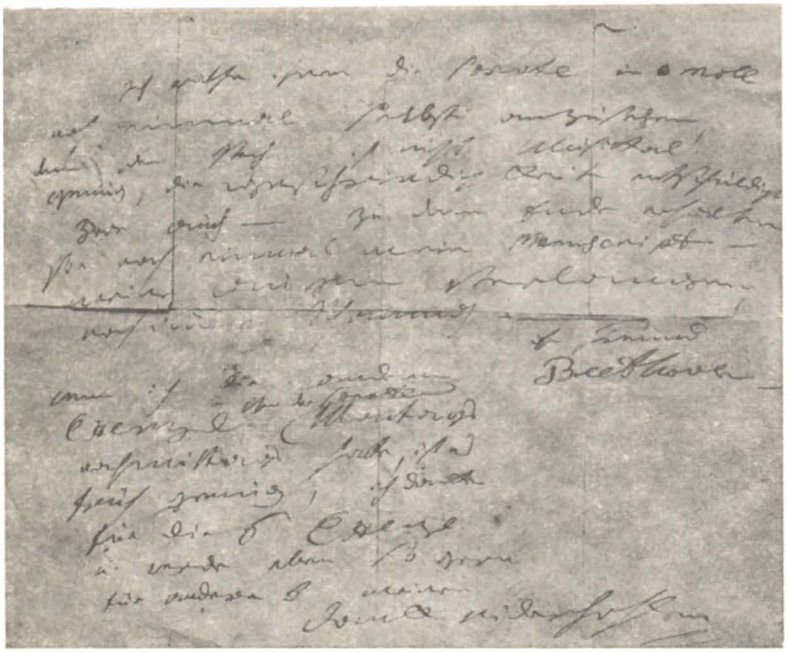


Fig. 1. — Manuscrisul autograf al scrisorii lui Beethoven, adus la Bucureşti de către pianistul Edouard Wolff în anul 1863.

artistic al culturii noastre muzicale pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea. În dorinţa de emancipare a culturii naţionale de sub tutela otomană, o dată cu mişcarea lui Tudor Vladimirescu din 1821 şi cu revoluţia din 1848, privirile intelectualităţii româneşti s-au îndreptat insistent către inima Europei, şi în primul rînd către Viena. Un continuu dialog artistic între cele două popoare, un intens schimb între muzicienii vienezi şi români au înlesnit promovarea multilaterală a creaţiei lui Beethoven în ţările române.

Centrele artistice din Banat (Timişoara, Reşiţa, Caransebeş, Oraviţa) şi cele din Transilvania (Sibiu, Sighişoara, Bistriţa, Mediaş, Braşov) aveau trainice legături artistice cu Viena încă din veacul al XVIII-lea. Nu trebuie deci să ne surprindă numărul mare de prime audiţii beethoveniene înregistrate pînă la 1850 — 1860.

Mişcarea lui Tudor Vladimirescu, cu refugiul boierilor bucureşteni la Braşov şi a multor intelectuali craioveni la Sibiu, a determinat şi un intens schimb cultural între Ţara Românească şi Transilvania. Drumurile artiştilor vienezi poposiţi în oraşele ardelene se continuă deseori după 1830 dincolo de munţii Carpaţi, capitala Ţării Româneşti dobîndindu-şi prin concertele pianiştilor Henri Ehrlich, Leopold Meyer, Sigismund Thalberg etc. o strălucire necunoscută vreodată în trecut.

Schimbul artistic fructuos din prima jumătate a veacului al XIX-lea a determinat către 1860 aducerea de la Viena în Bucureşti, Iaşi, Craiova, Galaţi, Brăila, Botoşani etc. a unor instrumentişti de fanfară, a unor profesori experimentaţi necesari noilor conservatoare, a unor muzicieni profesionişti de înaltă calificare artistică pentru principalele instituţii ale ţării (teatrele naţionale, Filarmonica, trupele lirico-dramatice, orchestra curţii din Bucureşti etc.). Printre aceşti muzicieni de origină vieneză s-au numărat Ludwig Anton Wiest, Elena Teyber-Asachi, Joseph Herfner, Francisc Ruszitski, Iulius Sulzer etc.

O altă cale de pătrundere a muzicii lui Beethoven, mai ales în vestul şi nordul Transilvaniei (Arad, Oradea, Cluj, Alba-Iulia), a fost aceea care pornea din Viena şi trecea prin Budapesta. Strînsele legături ale celor două centre ale Imperiului austro-ungar au înlesnit lărgirea ariei de schimburi artistice pînă către cotul Carpaţilor. Franz Liszt şi Eduard Hübsch, s-au numărat printre mesagerii creaţiei lui Beethoven pe meleagurile româneşti.

Contactul muzicienilor români cu viaţa artistică vieneză a constituit cea mai directă sursă de cunoaştere, însuşire şi difuzare a muzicii marelui compozitor în ţările române. Printre interpreţii ce şi-au făcut studiile la Viena, incluzînd în repertoriul lor permanent lucrările lui Beethoven, s-au numărat Alexandru Flechtenmacher, Elisa Circa, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu, Maria Chefaliady-Taban, Nicolae (Niky) Popovici, Dimitrie Dimitriu, George Enescu. Propagatori hotărîţi ai muzicii lui Beethoven (după un contact mai sumar sau după studii aprofundate) au fost criticii muzicali Nicolae Filimon şi Constanţa Dunca, compozitorii Ciprian Porumbescu şi Tudor Flondor, precum şi muzicologul Eusebie Mandicevschi.

Desigur ar fi imposibil de ignorat şi căile indirecte de pătrundere a muzicii lui Beethoven la noi prin intermediul unor ţări ca Germania şi Franţa, care au recepţionat chiar în timpul vieţii compozitorului majoritatea creaţiei titanului de la Bonn. Contactul lui Eduard Caudella

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu tradiţia beethoveniană la Berlin şi la Paris, a lui Toma Micheru, Constanţa Erbiceanu şi Aurelia Cionca la Leipzig, a lui Eduard Wachmann, Theodor Burada şi George Enescu la Paris explică solida cultură beethoveniană a acestor muzicieni, competenţi propagatori ai moştenirii sale artistice. Nu putem însă ignora faptul că aceste căi indirecte au intervenit către sfîrşitul veacului al XIX-lea, hotărîtoare rămînînd legăturile directe şi intense cu Viena încă din timpul vieţii lui Beethoven sau în perioadele imediat următoare.

„Fidelio", „Egmont" şi *„Prometeu" pe scenele noastre.* Lucrările scenice ale lui Beethoven, în ciuda faptului că au pătruns mai greu în teatrele noastre, s-au bucurat totuşi de o constantă prezenţă pe afişele de concert sub forma fragmentelor (uverturi, arii, ansambluri vocale, coruri). Aproape nu a existat orchestră simfonică sau mare ansamblu coral care să nu fi interpretat paginile reprezentative din *Fidelio, Egmont* şi *Prometeu.* Ar fi imposibil de urmărit cu exactitate *cînd* şi *unde* s-au executat asemenea fragmente, atît sînt de numeroase concertele, dar imaginea sperăm să se contureze suficient prin punctarea cîtorva momente mai semnificative.

Desigur că principalul eveniment artistic trebuie socotit premiera operei *Fidelio*, spectacol susţinut de către trupa lui Alexander Schmidt în ziua de vineri 18 iunie 1841 la Timişoara. Reprezentaţia a marcat sfîrşitul stagiunii, publicul făcîndu-i lucrării şi trupei o călduroasă primire. Date fiind detaliile distribuţiei şi atmosfera entuziastă a premierei, reproducem cronica publicată de Karl Beichel (sub pseudonimul *Charles)* din ziarul local *Temeswarer Zeitung* [5]. Chiar dacă exigenţa cronicarului poate fi pusă la îndoială, premiera operei beethoveniene trebuie socotită un act de cultură şi de curaj artistic, un moment de însemnătate meritorie pentru epoca şi condiţiile artistice ale teatrului timişorean. Nu multe scene lirice europene au înscris în repertoriul lor din prima jumătate a veacului dificila partitură a lui Beethoven.

Tot ca semn al preţuirii lucrării se înscriu numeroasele fragmente muzicale desprinse de scenă, consemnate de diferite execuţii. Uvertura *Fidelio* a făcut o lungă carieră artistică de la Sibiu (27 şi 29 decembrie 1844) şi Braşov (2 octombrie 1844) pînă la Cluj (6 noiembrie 1881), Bucureşti (25 martie 1888), Arad (13 decembrie 1891), Oradea (16 decembrie 1891) etc. Nici celelalte uverturi ale operei nu au lipsit din repertoriul formaţiilor noastre, cea mai populară dintre toate dovedindu-se *Leonora nr.* 3 (după prima audiţie a Societăţii Filarmonica Română la 15 aprilie 1875, Eduard Wachmann a reluat-o constant în programele sale, aceeaşi audienţă favorabilă înregistrîndu-o şi la Societatea Filarmonică din Braşov, care a programat-o în 1889, 1890, 1894 şi 1896).

Paginile vocale au figurat deseori pe afişele noastre de concert. Terţetul Fidelio-Florestan-Rocco a constituit un trainic succes al formaţiilor sibiene (la 27 ianuarie 1865 s-a cîntat la *Römischer-Kaiser* de către *Männergesang Verein*, iar la 9 februarie 1879 de *Reuniunea română de muzică).* Cvartetul-canon de debut al operei (Jacquino-Marcelina-Rocco-Fidelio) a răsunat pentru prima oară tot la Sibiu (11 ianuarie 1868).

Emoţionanta pagină corală a deţinuţilor a cunoscut o programare simultană: s-a executat atît la Bucureşti, cît şi la Braşov cu prilejul festivităţilor centenarului naşterii compozi-

[5] „In diesem sahen wir Freitag den 18. die zum Vortheile des Herrn und der Mad. Heim gegebene Oper „Fidelio" von Beethoven, in welcher dieselben vor ihrer Abreise zum letzten Male auftraten. Diese Aufgabe, dieses Meisterwerk nur halbwege genügend zur Darstellung zu bringen, konnte als eine etwas schwierige gelten, um so ehrenvoller war es daher, dass die selbe, einige Kleine, unvermeidliche Mängel abgerechnet, auf eine befriedigende Weise gelöst wurde. Ein besonderer Verdienst erwarb sich dabei Hr. H e i m — dessen wirklich eisernem Fleisse, unermüdlicher Geduld, Ausdauer und bedeutenden musikalischen Kentnissen wir in dieser Wintersaison überhaupt so manchen Genuss zu danken hatten da die Einrichtung der meister grösseren Opern für unsere Bühne grösstentheils sein Werk waren — auch mit der Zustandebringung dieses FIDELIO. Die Solopartien wurden von ihn (Florestan), seiner Frau (Leonore), Hrn. R ö t z e r (Gouverneur), Hrn. S a a g (Kerkermeister). Dlle. L i m m e r (Marzelline) und Hr. T h e i m e r (Minister) nach Massgabe der Kräfte jedes der hier benannten Individuen alles Lobes würdig ausgeführt, und auch die Chöre, besonders jener der Männer leisteten Vorzügliches. Äusserst gelungen, und sonach als Glanzpunkt der Oper zu betrachten, war jedoch die Finale des 2. Aktes, welches bei den versammelten Zuhörern einen wahren Enthusiasmus hervorbrachte, und auf stürmisches Verlangen sogar wiederholt werden musste. Das Orchester hielt sich in Anbetracht der so schwierigen Musik recht wacker. Die Ausstattung der Oper war entsprechend. H. und Mad. H e i m, im Verlaufe der Vorstellung mit aller Auszeichnung behandelt, wurden am Schlusse einstimmig gerufen" *(Temeswarer Zeitung*, Timişoara, 2, nr. 26, 26 iunie 1841, p. 320).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

torului (decembrie 1870) [6]. Nu trebuie să ne scape un detaliu semnificativ: la Braşov corul deţinuţilor s-a cîntat prin unirea formaţiilor bărbăteşti ale societăţilor germană şi română, sub conducerea dirijorului sibian J. Haag.

Opera *Fidelio* circula frecvent în cercurile muzicale româneşti între 1870 şi 1880 şi se bucura de unanime aprecieri din partea oamenilor noştri de cultură. La deschiderea stagiunii teatrului *Staatsoper* din Viena, dirijorul Eduard Wachmann şi-a trimis un « observator », în persoana bunului său prieten dr. Tibi Marcovici, cu rugămintea de a-i comunica detaliat impresiile de la spectacol. Scrisoarea din 4/16 august 1879 reflectă printre rînduri admiraţia cercului bucureştean pentru acea « simphonie divină de care noi ceştia italianissimi sîntem nevrednici » şi totodată interesul pentru cunoaşterea amănunţită a libretului, a presei vieneze etc. [7]. Acelaşi entuziasm şi emoţie răzbat din scrisoarea lui Ciprian Porumbescu, datată Viena 7 martie 1881, adresată sorei sale: «Muzică am ascultat îndeajuns. Astfel am fost la o reluare a lucrării *Voalul de mătase al reginei* sub conducerea personală a lui Strauss, la o slujbă în biserica piaristă şi la o reprezentaţie la Operă a lui *Fidelio* de Beethoven, după care nu am mai putut dormi toată noaptea din cauza emoţiei ce m-a cuprins» [8]. Alt admirator al titanului, criticul literar ieşean Titu Maiorescu, îi mărturisea în 1894 lui Mihail Dragomirescu rezervele sale faţă de opera wagneriană şi totala admiraţie faţă de simfoniile şi opera *Fidelio*: « Nu te prea molipsi de wagnerianism de la Evolceanu şi reveniţi amîndoi la Beethoven. Wagner se raportă la Beethoven ca Ibsen la Shakespeare sau ca Byron la Goethe. Minunată observaţie, picanterie de efecte scenice, dar ideea lui fundamentală a unităţii poeziei cu muzica în operă e demonstrabil falsă. Reîncepe Beethoven. Căutaţi să auziţi de mai multe ori fiecare dintre cele nouă simfonii, mai ales a 3-a, a 5-a, a 7-a şi a 9-a, şi Fidelio! Fidelio! Şi sonatele. Şi unele cvartete şi triouri (greu de priceput pentru nemuzicanţi). Byron, Ibsen, Wagner sînt moderni, Shakespeare, Goethe şi Beethoven sînt eterni » [9].

În ciuda acestor aprecieri pozitive, *Fidelio* s-a cîntat integral relativ tîrziu în limba română (Cluj, 1927). Se pare că una din primele versiuni ale libretului în româneşte o datorăm Mariei Bologa-Dima, cea de-a doua soţie a compozitorului braşovean [10].

Tragedia lui Goethe *Egmont* i-a inspirat compozitorului binecunoscuta *Uvertură*, patru antracte, două momente vocale, o melodramă, un *Larghetto* şi finalul *(Simfonia triumfală)*. Pe afişele româneşti, una dintre cele mai vechi menţiuni a lui *Egmont* datează din 20 octombrie 1842: în antractul unui recital vocal şi instrumental, orchestra Teatrului din Iaşi a interpretat *Uvertura*. Afişul din colecţia lui Teodor T. Burada nu menţionează numele dirijorului. Aceeaşi partitură a figurat şi în programele orchestrelor din Sibiu (1843, 1846), Bucureşti (1870), Braşov (1882) etc. Fragmente din muzica de scenă (fără specificarea titlurilor) se întîlnesc în programele Societăţii Filarmonica Română din Bucureşti sub conducerea lui Eduard Wachmann (28 martie 1876, 27 martie 1883) [11]. Aceeaşi uvertură a încheiat programul

[6] În Bucureşti, din cauza îmbolnăvirii solistului, remarca *Eco musicale di Romania*, nr. 12, din 10 decembrie 1870, „corul prizonierilor din opera *Fidelio* nu s-a putut executa", amînîndu-se prima audiţie pînă la repetarea concertului din 28 decembrie 1870.

[7] « Dragă Eduard, am sosit ieri la 2 1/2 ore aci şi, cu toată osteneala drumului, am asistat la redeschiderea Operei, care represinta pe *Fidelio*, cu *Uvertura* nr. 3. N-am trebuinţă să-ţi spun cum a fost esecutată uvertura în ceea ce priveşte restul operei, cu toată osteneala şi huruiala drumului de fer ce-mi mai rămăsese în cap, totuşi declar că *Fidelio* este o simphonie divină, de care noi ceştia italianissimi sîntem nevrednici. Mie unuia mi-ar trebui cel puţin zece audiţii ca să-mi pot da socoteală de frumuseţile răspîndite (?) în orchestraţie, pe care din nenorocire n-am putut-o urma, avînd a mă ocupa de cîntec, de acţiune pe libretul ce citeam mereu, de decoruri etc. Partea cîntată mi s-a părut cam palidă, deşi scrisă cu multă *Innigkeit*. Subiectul e cam *bourgeois* şi fără poesia de adulter care farmecă atît generaţia noastră, atît de căzută. *Ballo in Maschera*, *Francesca da Rimini*, *Faust*, *Trovatore à la bonne heure!* Iată ce ne place nouă astăzi: adulter în condiţiile cele mai neiertate, seducţie diabolice, fratucidere etc., iată izvoarele necurate la care se inspiră muzicanţii generaţiei noastre şi se zice că nu sînt nihilişti decît în Rusia. Ţi-am păstrat libretu; dacă de interessă, ţi-l voi da la întoarcere. Îţi trimit un minunat articol al lui *Spitzer*, care l-am găsit în jurnalele de ieri; crez că te va face să rîzi ca şi pe mine; mai cu seamă passagiul oamenilor de condei şi salonul damelor sînt de un *humor* cu totul frances..." Biblioteca Academiei R. S. România, Fondul Wachmann, mss. 5395, p. 176.

[8] Viorel Cosma, *Ciprian Porumbescu la Viena*, în *Almanahul Parohiei ortodoxe române din Viena pe anul 1965*, Viena, 1965, p. 105.

[9] O *reflecţie*, în *Cronica*, Iaşi, nr. 8, 21 februarie 1970, p. 7.

[10] Ana Voileanu-Nicoară, *G. Dima. Viaţa — Opera*, Bucureşti, 1957, p. 57.

[11] Viorel Cosma, *Filarmonica « George Enescu » din Bucureşti* (1868—1968), Bucureşti, 1968, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

festiv al concertului aniversar din 9 decembrie 1870 al formației simfonice din Timișoara, condusă de Limmer. Este interesant de menționat că orchestra Regimentului 50 infanterie din Brașov a interpretat la 4 decembrie 1894 uvertura *Egmont* sub bagheta tînărului capelmaestru . . . Franz Lehar [12]. Nu trebuie să ne surprindă aceste execuții din *Egmont*, uneori chiar de către formațiile muzicale de amatori. Partitura lucrării integrale (reducție pentru pian și voce), de pildă, a fost achiziționată din comerț la Iași de către Teodor Burada în 1873 și donată Conservatorului pentru îmbogățirea bibliotecii.

Execuții integrale, însoțind montarea scenică a tragediei lui Goethe, sînt semnalate la 9 octombrie 1866 la Teatrul orășenesc din Timișoara și la 2 decembrie 1886 la Brașov. Ultimul spectacol s-a dat în beneficiul actorului Carl Deutschinger, presa locală elogiind calitatea muzicală a reprezentației.

Desigur, nu putem trece peste baletul *Făpturile lui Prometeu*, a cărui uvertură a marcat debutul formației simfonice bucureștene (condusă de Eduard Wachmann) în viața noastră artistică (22 aprilie 1866). Aceeași partitură fusese interpretată de către orchestra *Männergesang Verein* din Sibiu încă din 1842. Și orchestra Conservatorului din Iași, sub bagheta lui Eduard Caudella, a dat viață uverturii în 1895.

Pentru cultura muzicală românească însă, baletul lui Beethoven are o semnificație superioară: în seara zilei de 12 noiembrie 1912, *Prometeu* s-a reprezentat în premieră la Opera din Praga, *libretul fiind întocmit de Grigore Pantazi*. Spectacolul de la Teatrul Național l-a avut la pupitru pe Karel Kovařovic, regia și coregrafia semnîndu-le August Berger [13]. Cine este Grigore Pantazi, libretistul baletului beethovenian?

Fără a deține prea multe elemente biografice și artistice, se știe că a fost cel mai apropiat colaborator al compozitorului Joseph Bayer la sfîrșitul secolului trecut. Grigore Pantazi a realizat peste 50 de librete pentru balet, majoritatea reprezentate pe scenele vieneze *(Zîna păpușilor, Fluierul fermecat, Floarea de nufăr, Din timpurile Eladei* etc.). În 1931 a intrat în corespondență cu Béla Bartók, propunîndu-i să realizeze un balet pe subiect românesc *(Mioriița cea pierdută)* [14]. Pe scena Operei Române din București s-a reprezentat — în coregrafia lui Anton Romanovski, baletul *Figurine de porțelan (Nippes)* de J. Bayer (în 1928), lucrare care a întrunit peste 100 de reprezentații la Viena după premiera de la Teatrul din Schönbrunn. Realizarea spectacolului *Prometeu* de la Praga a marcat un moment artistic de prestigiu în activitatea acestui neobosit libretist român de faimă europeană.

Muzica simfonică și vocal-simfonică, principala cale de contact cu capodoperele beethoveniene. S-a afirmat deseori că cifrele nu se împacă prea fericit cu muzica. Totuși, există o « poezie » a datelor istorice, care reflectă uneori cu o forță de convingere incomparabilă celor mai iscusite cuvinte anumite momente, atitudini, tendințe artistice. Căci nu poți rămîne indiferent dacă *Simfonia a VII-a* de Beethoven, de pildă, a răsunat, se pare, mai întîi în țările române și apoi în Franța și în Italia. Că *Pastorala* a întrunit un număr neverosimil de mare de execuții « la cererea generală » în primele trei decenii de la prima audiție bucureșteană. Că, în sfîrșit, la un popor care abia își contura o cultură muzicală clasică, execuția tuturor simfoniilor lui Beethoven (a IX-a fără finalul coral) devenise un fapt împlinit în secolul trecut.

Harta primelor audiții și a execuțiilor celor nouă simfonii ale titanului în țările române se impune prin bogăția și diversitatea repertoriului, prin timpuria receptare a lucrărilor (majoritatea înainte de 1870) și prin aria largă a centrelor mari și mici unde au răsunat aceste capodopere [15]. Să consemnăm, așadar, faptul că absolut toate simfoniile s-au auzit *înainte* de centenarul nașterii compozitorului, după cum urmează: *Simfonia I* în 1862, *Simfonia a*

[12] Alexander Hummel, *Franz Lehar la Brașov*, în *Astra*, Brașov, nr.4, (47), aprilie 1970, p. 17.

[13] Jan Němeček, *Opera Národniho Divadla v obdobi Karla Kovařovice. 1900—1920*, II—Dil (1912—1920), Praga, 1969, p. 36. În mai puțin de o lună, baletul *Prometeu* a figurat de cinci ori pe afișul praghez, fiind, după *Don Juan*, *Tannhäuser* și *Tristan și Isolda*, cel mai popular spectacol din stagiunea 1912—1913 (a obținut nouă spectacole, iar operele citate mai sus cîte zece spectacole).

[14] *Documenta Bartókiana*, Heft 2, herausgegeben von D. Dille, Budapesta, 1965, p. 42—43.

[15] Viorel Cosma, *Primele audiții ale « Simfoniilor » lui Beethoven în țara noastră*, în *Magazin*, București, nr. 655, 25 aprilie 1970, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II-a în 1843, *Simfonia a III-a* în 1844, *Simfonia a IV-a* în 1865, *Simfonia a V-a* în 1868, *Simfonia a VI-a* în 1841, *Simfonia a VII-a* în 1839, *Simfonia a VIII-a* în 1870 și *Simfonia a IX-a* în 1859, fără finalul coral. Centenarul nașterii lui Friedrich Schiller a oferit prilejul bucureștenilor și brașovenilor să asculte *Oda bucuriei* din *Simfonia a IX-a* în 1859. Dacă privim centrele care au înregistrat execuții ale simfoniilor beethoveniene, observăm că, pe lîngă orașe mari și de tradiție artistică (București, Cluj, Sibiu, Brașov, Iași, Oradea și Timișoara), aflăm și unele orășele de mai mică importanță (Focșani, Arad și Galați).

Desigur că nu putem ignora procedeul, frecvent practicat și la alte popoare vecine, al interpretării fie în saloane, fie în concerte publice, a simfoniilor sub forma transcripțiilor și a reducțiilor (pian la 4 și 8 mîini, pian și harmonium, două piane etc.).

Un rol nu de mică importanță în promovarea creației simfonice beethoveniene l-au jucat fanfarele militare și comunale, în repertoriul cărora au figurat unele fragmente și chiar simfonii integrale.

Două dintre marile creații vocal-simfonice și-au aflat de timpuriu locul în repertoriul formațiilor noastre. Un cor din oratoriul *Hristos pe Muntele Măslinilor* s-a executat la 26 decembrie 1839 la Sibiu, iar la 7 iunie 1855 la Timișoara a avut loc prezentarea integrală. O scurtă notiță, fără specificarea numelui dirijorului și al soliștilor, consemnează prima audiție a *Missei Solemnis* în Timișoara la 24 decembrie 1847. În sfîrșit, *Missa în do*, op. 86, a cunoscut un triumf al dirijorului Gheorghe Dima cu prilejul primei audiții, susținută la 27 iunie 1899 de către *Reuniunea română de muzică* din Sibiu, eveniment artistic care avea să marcheze de altfel punctul culminant al activității sale înainte de a se transfera la Brașov.

Creația concertantă. Dacă muzica orchestrală a lui Beethoven și-a croit drumul artistic pînă la inima ascultătorilor noștri fără străluciri interpretative remarcabile, în schimb ceea ce caracterizează răspîndirea *concertelor* maestrului din Bonn rămîne, fără îndoială, în primul rînd nivelul superior de interpretare. Faptul nu trebuie să surprindă dacă printre virtuoșii care au dat viață lucrărilor concertante pentru pian sau vioară s-au numărat personalități de aleasă cultură artistică: George Enescu, Eduard Hübsch, Ludwig Wiest, Eduard Caudella, Alexandrina Bibescu, iar dintre oaspeții străini Henryk Wieniawski, Karl Tausig, Eduard Reményi, August Wilhelmyi etc.

Concertul pentru vioară și orchestră în Re major a cunoscut prin Eduard Hübsch, primul tălmăcitor al lucrării la București (20 februarie 1872), o largă adeziune a publicului românesc chiar de la prima audiție. Dintre violoniștii străini, Eduard Reményi la Timișoara (28 decembrie 1859), Henryk Wieniawski la Oradea (25 aprilie 1877) și August Wilhelmyi la Cluj (19 aprilie 1887) au executat lucrarea în cadrul unor recitaluri (cu pian).

Lucrările concertante pentru pian s-au impus atît prin timpuria lor execuție, cît mai ales prin repetatele interpretări, unele de aleasă ținută profesională. Este adevărat că de multe ori *concertele pentru pian* s-au executat în cercuri restrînse (saloane, asociații literar-artistice) fără afișe tipărite, scăpînd astfel din reflectorul criticului epocii și al cercetătorului contemporan [16]. Dintre primele execuții sînt de menționat *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* la Sibiu (27 mai 1840), *Concertul nr. 1 în Do major* la Timișoara (14 decembrie 1864) în tălmăcirea lui Karl Tausig (fără orchestră), *Concertul nr. 2 în Si bemol major* la Sibiu (1877), *Concertul nr. 3 în do minor* la Timișoara (24 decembrie 1872), *Concertul nr. 5 în Mi bemol major* la Timișoara (23 aprilie 1851).

Primii pianiști români care au abordat lucrările concertante beethoveniene în secolul al XIX-lea au fost Elena Epureanu, Eleonora Rîureanu (fiica lui Eduard Wachmann), Caterina Theodori, Maria Chefaliady-Taban și Dimitrie Dimitriu (cel care i-a dezvăluit dramaturgului I. L. Caragiale capodoperele « babacului »).

Tot în veacul trecut a răsunat în primă audiție la Sibiu (30 mai 1879) și *Triplul concert*

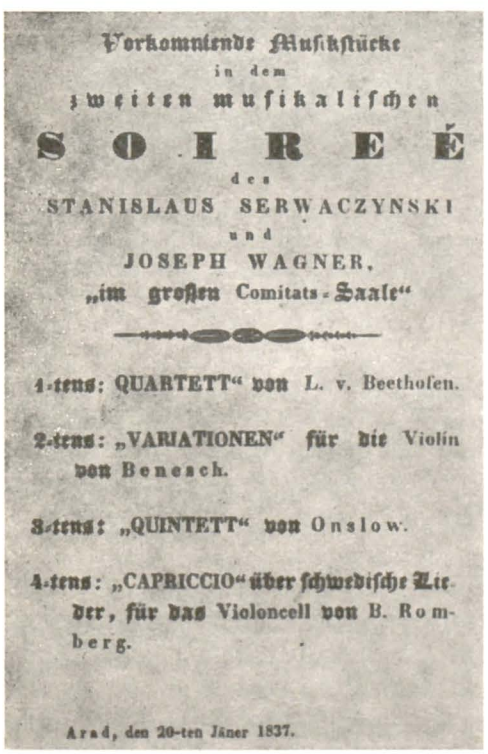
[16] În programul de sală tipărit de către Societatea Filarmonica Română din București, pianista Elena Kostaki-Epureanu a figurat cu prima audiție a « *Imperialului* » (1 aprilie 1873). Dirijorul Eduard Wachmann a rectificat cu cerneală programul păstrat în colecția *Filarmonicii George Enescu*, menționînd: « nu au luat parte la acest concert ». Totuși, repetițiile s-au desfășurat pînă în ajunul concertului, cînd solista, pare-se, s-a îmbolnăvit. În cercurile artistice bucureștene, *Concertul în Mi bemol* fusese interpretat de către Elena Kostaki-Epureanu chiar în prezența dirijorului bucureștean.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră, op. 56, cronicarii epocii nemenţionînd numele soliştilor [17].

Spre a încheia scurta privire asupra lucrărilor concertante, să ne oprim asupra celor două *Romanţe pentru vioară şi orchestră*: în *Sol major*, op. 40, şi în *Fa major*, op. 50. Prima s-a întipărit în amintirea auditorilor de la Ateneul Român prin magistrala interpretare a lui George Enescu, iar a doua a constituit, alături de *Simfonia a VI-a*, « *Pastorala* », cea mai îndrăgită pagină muzicală beethoveniană a melomanilor bucureşteni (după prima audiţie bucureşteană susţinută de Eduard Hübsch cu Societatea Filarmonica Română în concertul aniversar de la 8 decembrie 1870, *Romanţa în fa* a devenit în secolul trecut piesa de rezistenţă a violonistului Ludwig Anton Wiest, pe care avea s-o interpreteze numai în 1872 de trei ori !).

Fig. 2. — Afişul concertului violonistei române din Ardeal Eliza Circa la Arad (5 noiembrie 1865). În program *Romanţa în FA* de Beethoven. (Colecţia Muzeului Brukenthal, Sibiu).


Vorkommende Musikstücke
in dem
zweiten musikalischen
SOIRÉE
des
STANISLAUS SERWACZYNSKI
und
JOSEPH WAGNER,
„im großen Comitats-Saale"

1-tens: QUARTETT" von L. v. Beethofen.

2-tens: „VARIATIONEN" für die Violin von Benesch.

3-tens: „QUINTETT" von Onslow.

4-tens: „CAPRICCIO" über schwedische Lieder, für das Violoncell von B. Romberg.

Arad, den 20-ten Jäner 1837.

Fig. 3. — Afişul seratei muzicale a lui Stanislas Serwaczynski şi Joseph Wagner la Arad. În program: *Cvartet* de Beethoven.

Romanţele pentru vioară şi orchestră de Beethoven s-au bucurat de o constantă preţuire şi din partea altor interpreţi români. Violonista transilvăneană Elisa Circa a executat *Romanţa în Fa* într-un concert la Arad (5 noiembrie 1865), uimindu-şi auditorii prin puritatea stilului interpretativ (studiase vioara la Viena cu Joseph Hellmesberger) Aceeaşi piesă şi-a găsit în Eduard Caudella şi Toma Micheru remarcabili tălmăcitori. Nu trebuie uitat apoi că Henryk Wieniawski la Timişoara (8 septembrie 1877) şi Franz Lehar la Braşov (4 decembrie 1894) au încîntat publicul cu arcuşul lor tot în *Romanţa op. 50*.

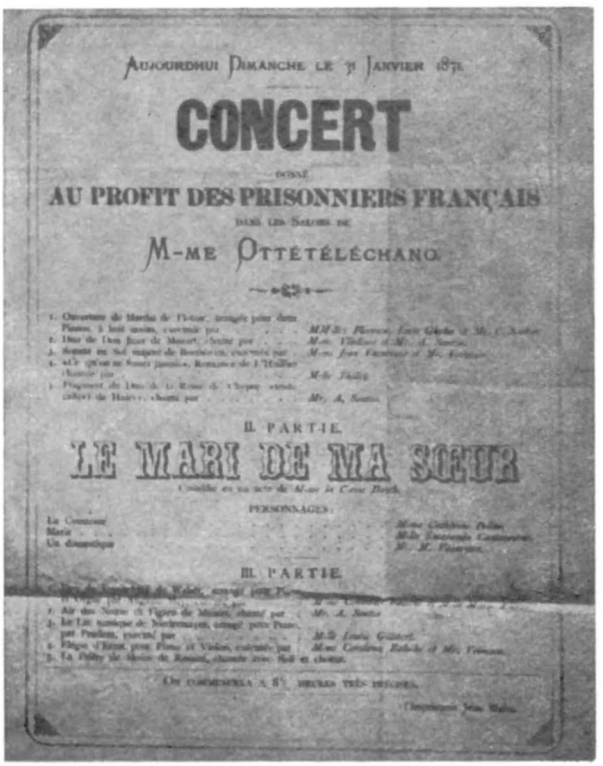
Muzica instrumentală şi vocală de cameră. Într-o epocă de închegare a culturii muzicale româneşti, contactul cu muzica de cameră a lui Beethoven nu a constituit doar un prilej de cunoaştere a operei marelui compozitor, ci principalul instrument de pătrundere în comorile muzicii clasice. Sonatele pentru pian, triourile şi primele cvartete de coarde au figurat constant în programele analitice de învăţămînt muzical de la mijlocul secolului trecut. În saloanele aristocraţiei româneşti, muzica lui Beethoven a pătruns de timpuriu în programele seratelor artistice periodice. Desigur, este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să stabilim cu exactitate *cînd* şi *unde* s-au executat în prima audiţie lucrările de muzică de cameră ale tita-

[17] Wilhelm Weiss, *Die Concerte des Hermanstädter Musikvereins*, 1839—1889, Sibiu, 1889.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nului. Aproape nu a existat solist român din secolul trecut care să nu fi inclus în repertoriul său permanent o sonată de Beethoven. De aceea vom căuta să subliniem în cazul de față *frecvența* anumitor piese pe afișul românesc și aportul *autohton* deosebit de valoros în interpretarea muzicii sale de cameră.

Nu se poate trece peste faptul că oaspeții străini de talie mondială care ne-au vizitat țara au introdus cu prioritate în recitalurile lor capodoperele beethoveniene. Pianiștii Franz Liszt, Leopold Meyer, Sigismund Thalberg, Karl Tausig, Johannes Brahms, violoniștii


AUJOURDHUI DIMANCHE LE 31 JANVIER 1873

CONCERT

DONNÉ

AU PROFIT DES PRISONNIERS FRANÇAIS

DANS LES SALONS DE

M-ME OTTÉTÉLÉCHANO

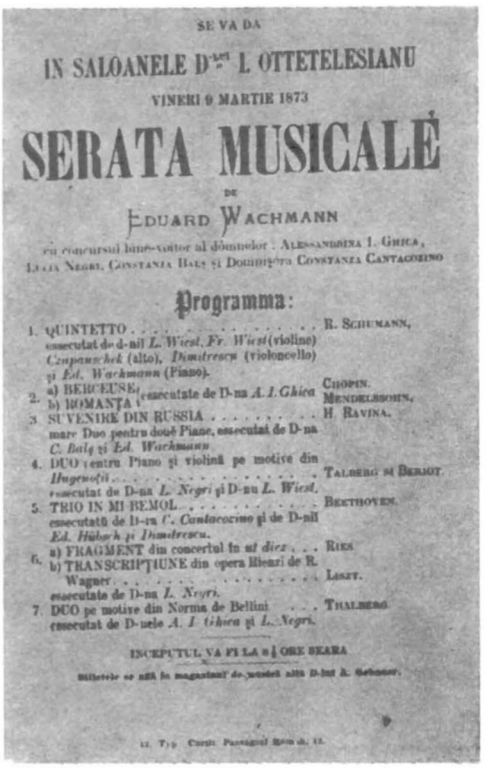
II. PARTIE

LE MARI DE MA SŒUR

PERSONNAGES

III. PARTIE

Fig. 4. — Afișul concertului dat în folosul prizonierilor francezi în casa doamnei Otetelișanu. În program *Sonata în SOL major* de Beethoven.


SE VA DA

IN SALOANELE D-NEI L. OTTETELESIANU

VINERI 9 MARTIE 1873

SERATA MUSICALĂ

DE

EDUARD WACHMANN

Programma:

1. QUINTETTO . . . . . R. SCHUMANN,
executat de d-nii *L. Wiest, Fr. Wiest* (violine) *Czapanchek* (alto), *Dimitrescu* (violoncello) și *Ed. Wachmann* (Piano).
2. a) BERCEUSE, executate de D-na *A. I. Ghica* CHOPIN.
b) ROMANȚA MENDELSSOHN.
3. SUVENIRE DIN RUSSIA . . . . . H. RAVINA.
mare Duo pentru două Piane, executat de D-na *C. Balș* și *Ed. Wachmann*.
4. DUO pentru Piano și violină pe motive din *Hugenoții* . . . . . TALBERG SI BERIOT.
executat de D-na *L. Negri* și D-nu *L. Wiest*.
5. TRIO IN MI BEMOL . . . . . BEETHOVEN.
executatu de D-ra *C. Cantacozino* și de D-nii *Ed. Hübsch* și *Dimitrescu*.
6. a) FRAGMENT din concertul în *si diez* . . . RIES
b) TRANSCRIPȚIUNE din opera Rienzi de R. Wagner . . . . . LISZT.
executate de D-na *L. Negri*.
7. DUO pe motive din Norma de Bellini . . . THALBERG
executat de D-nele *A. I. Ghica* și *L. Negri*.

INCEPUTUL VA FI LA 8½ ORE SEARA

Fig. 5. — Afișul seratei muzicale dată de Eduard Wachmann în casa Otetelișanu. În program *Trio în MI bemol* de Beethoven.

Leopold Auer, Joseph Joachim, Henryk Wieniawski, Pablo de Sarasate, violoncelistul David Popper, cvartetul vienez Joseph Hellmesberger, iată numai cîteva nume care ne-au dezvăluit din frumusețile muzicii de cameră ale genialului creator. Greu s-ar putea egala momentele de tensiune artistică, după mărturiile presei epocii, ale tălmăcirii *Sonatei Kreutzer* de către Leopold Auer și Pablo de Sarasate sau a *Sonatei nr. 3*, op. 30, de către neîntrecutul cuplu Joachim — Brahms.

Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, copilul minune din Sebeș, pianistul Carol Filtsch, avea curajul să înfrunte, chiar în orașul lui Beethoven, publicul și presa vieneză, interpretînd pagini din creația maestrului (noiembrie 1843). Cunoscutul *Septet*, op. 20, se executase în 1842 la Sibiu și în 1845 la Brașov, după cum *Cvintetul de coarde în do*, op.29, răsunase în 1844 la Sibiu. Fără detalii de opus sau de tonalitate, aflăm pe afișul din 20 ianuarie 1837 de la Arad un *Quartett von L.v. Beethofen* (sic !) în programul seratei muzicale susținute de Stanislaus Serwaczynski și Joseph Wagner, iar un *Instrumental Quartet von Beethoven* a figurat în recitalul lui Franz Arnold din 15 iulie 1844 la *Hôtel de Petersburg* din Iași.

Violonistul Nicolae I. Voinescu a inițiat în cadrul societății Ateneul Român din București executarea unor fragmente din *Septet* (7 aprilie 1868), iar Eduard Wachmann — cel mai competent și mai consecvent susținător al concertelor de cameră bucureștene — a inițiat interpretarea altor fragmente din « *Sextuorul pentru instrumente de vînt* » (14 aprilie 1868). În

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jurul anului 1880, violoncelistul Constantin Dimitrescu a pus bazele unui cvartet de coarde (împreună cu fraţii Schipek şi Ştefan Vlădoianu), căruia i s-a alăturat pianista Elena Kostaki-Bibescu. Datorită acestei formaţii, triourile, cvartetele şi cvintetele lui Beethoven au cunoscut în Capitală o răspîndire şi o interpretare de aleasă ţinută stilistică. Către sfîrşitul veacului, tot un violoncelist ce şi-a desăvîrşit studiile la Viena a continuat pe o treaptă superioară difuzarea consecventă a muzicii de cameră beethoveniene: Dimitrie Dinicu. De data aceasta, formaţia şi-a asigurat de-a lungul anilor la vioara-primă concursul a doi virtuoşi de talie mondială: Karl Flesch şi George Enescu.

În aceste condiţii artistice, ciclurile de muzică de cameră beethoveniene de la Bucureşti şi Sinaia rivalizau cu cele mai exigente pretenţii ale marilor centre muzicale din lume. Rolul esenţial în transmiterea suflului autentic beethovenian l-a avut Dimitrie Dinicu (posesor al premiului *Beethoven*, dobîndit la absolvenţa Conservatorului din Viena), discipolul lui David şi Joseph Hellmesberger. Atît de mult a iubit genul cameral acest neobosit animator al vieţii noastre muzicale din pragul veacului al XX-lea, încît a luptat din răsputeri pentru fundarea catedrei de muzică de cameră la Conservator. Ulterior, Dimitrie Dinicu s-a dovedit şi un remarcabil propagator al creaţiei simfonice a titanului.

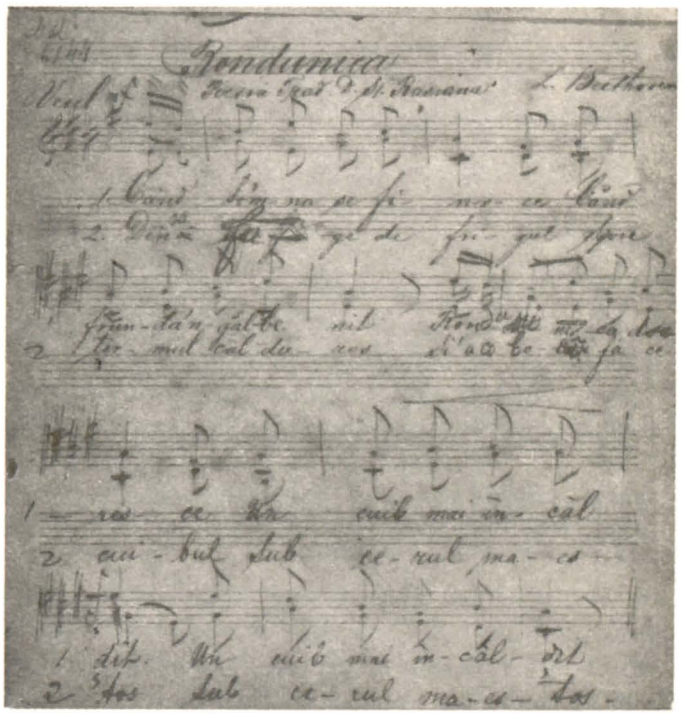


Fig.6. — *Rîndunica* de Beethoven, traducere de Şt. Raşianu. Extras din *Albumul* Wiest Julius de la BARSR (1883/1885). Msse. româneşti, 6143.

Deşi investigaţia în arta interpretativă românească din trecut, mai ales în absenţa discurilor, este dificilă, totuşi nu putem să trecem peste cîţiva solişti de valoare ce şi-au îndreptat deseori atenţia asupra muzicii lui Beethoven. Pianiştii Dimitrie Dimitriu şi Maria Chefaliady-Taban (ambii cu studii la Viena) au promovat la loc de frunte sonatele. Recitalurile primului în sălile *Ateneu*, *Mozart* şi *Liedertafel* din Bucureşti şi concertele pianistei (mai ales în micile oraşe din provincie) au marcat momente de interes major între anii 1885 şi 1900. Interpretare de referinţă în secolul trecut (după afirmaţiile lui Robert Klenk şi Franz Kneisel), *Sonata Kreutzer* a rămas cel mai trainic succes al nefericitului violonist, dispărut înainte de vreme, Toma Micheru. De interpretarea aceleiaşi capodopere se leagă şi amintirea debutului violonistic al lui George Enescu la Paris în salonul de notorietate artistică al Elenei Bibescu. Acompaniat la pian de amfitrioană, excelentă cunoscătoare a creaţiei lui Beethoven, tînărul muzician a interpretat în 1897 *Sonata op. 47*, precum şi *Concertul pentru vioară* de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Nu ar trebui ignoraţi primii mari interpreţi români ai liedurilor lui Beethoven. Bănăţeanul Niky Popovici, cîntăreaţa bucureşteană Charlotta Leria, dar mai ales Dumitru Popovici-Bayreuth s-au numărat printre autenticii propagatori ai creaţiei vocale a maestrului vienez.

★

Departe de a putea cuprinde în sfera cercetărilor noastre bogăţia informaţiilor privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven în ţările române din secolul trecut, socotim că imaginea succintelor date prezentate pînă aici ne oferă suficiente elemente pentru a afirma contactul multilateral şi relativ timpuriu cu moştenirea artistică a marelui compozitor. Festivalurile Beethoven, organizate în 1870 la Bucureşti, Iaşi, Braşov, Cluj, Sibiu, Timişoara etc. cu prilejul centenarului naşterii muzicianului, constituie dovada evidentă a preţuirii autorului «*Eroicei*» în ţara noastră încă de acum un veac. În România, tradiţia beethoveniană a devenit o preţioasă realitate în viaţa artistică contemporană.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEODOR T. BURADA VIOLONIST

de ELISABETA DOLINESCU

Cercetările actuale asupra trecutului nostru muzical scot la lumină tot mai mult personalitatea complexă a istoricului Theodor T. Burada, de care se leagă aproape toate sectoarele de activitate ale muzicii noastre din Moldova. Muzicolog, folclorist, pedagog, violonist, muzeograf și compozitor, iată multiplele preocupări pe care Teodor T. Burada le-a desfășurat cu strădanie și pasiune timp de șase decenii pentru propășirea culturii noastre muzicale.

Paralel cu studierea altor discipline: istorie, arheologie, literatură, etnografie, științe juridice, primele investigații pe care le întreprinde în cercetările sale sînt în legătură cu problemele de muzică de care era pasionat.

Imboldul și înclinația pentru muzică și literatură le-a moștenit de la părinți, oameni de cultură care cunoșteau mai multe limbi și erau iubitori de muzică [1]. Au deschis școli pentru îndrumarea nu numai a tineretului din protipendadă, dar și a copiilor săraci din cartierul Sărăriei și chiar și a țiganilor robi. În casa vornicului Burada s-a executat, pentru prima dată în Moldova, muzică de Beethoven, Haydn și Mozart.

În atmosfera muzicală prielnică din familie, Teodor T. Burada și-a însușit cunoștințele de specialitate. Din copilărie avusese o serie de profesori renumiți în acea vreme, care i-au fost de mare folos. Studiile de cultură generală i-au fost predate de profesori iluștri, ca V. A. Urechiă și Grigore Cobîlcescu, iar cele muzicale de Paul Hette, Adolf Flechtenmacher, Ed. Hübsch și Constantin Gross (fost director al Conservatorului de muzică și declamațiune din Iași). Apoi s-a perfecționat în străinătate [2]. În afară de cultura de specialitate avea și o frumoasă cultură generală [3]. Cunoștea mai multe limbi: franceza, germana, rusa, italiana, bulgara, turca, greaca modernă, latina și, într-o oarecare măsură, greaca veche și slava veche. Această pregătire temeinică i-a deschis un orizont larg în preocupările sale și explică totodată închegarea personalității sale complexe.

În concepția lui Teodor T. Burada, muzica era un factor important de dezvoltare a culturii românești: « Avem datoria ca muzica să fie un stîlp puternic pe care să se reazime educația și civilizația poporului nostru » [4].

Primele manifestări muzicale sînt cele concertistice.

Această latură a activității sale muzicale mai puțin cunoscută, este la fel de valoroasă

[1] Vornicul Tudorachi Burada (1800—1866), tatăl muzicianului, considerat ca primul profesor de pian și chitară, scrie acea *Gramatică românească de note pentru tot fundamentul chitarei, compusă după cea europeană*, în *Eși, 1829, iunie 6*. Este primul manual de muzică instrumentală în limba română. Maria Isăcescu-Burada, mama sa (1812—1886), avea preocupări artistice. Cunoștea la perfecție mai multe limbi și iubea muzica; a condus un pension de « nobile demoisele » în Iași.

[2] A urmat Conservatorul de muzică din Paris, clasa de vioară cu Delphin Alard și clasa de armonie cu H. Reber și I. Clapisson, trecînd examenul de absolvire în 1863.

[3] Absolvent al Academiei Mihăilene din Iași și licențiat în drept al Universității din Paris, 1865.

[4] Un studiu inedit asupra muzicii românești de T. T. Burada *(Din trecutul muzicologiei noastre)*, în *Muzica*, an. XII, 1962, nr. 11, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca şi manifestările muzicale în care-şi desfăşoară munca de pionerat, în muzicologie, în folcloristică, în muzeografie; cu ocazia cercetărilor, fie că se deplasa în ţară, fie în străinătate, se străduia să dea şi concerte. A susţinut peste o sută de concerte, aproape toate gratuite şi în scop de binefacere.

Pînă la prima sa apariţie în public, copilul Burada, în afară de instruirea muzicală primită în casa părintească, îşi însuşeşte o oarecare practică muzicală, cîntînd împreună cu fraţii săi la toate seratele muzicale care aveau loc în familia sa. Acestea sînt elementele care-i asigură succesul primului concert, cînd se afirmă, în 1854, ca virtuos violonist la vîrsta de 15 ani, apărînd pentru prima oară cu scripca în mînă pe scena teatrului vechi din Iaşi [5] (zidit la 1832 de fraţii Fourreaux). Prin apariţia sa într-un concert public, el înfruntă cu mult curaj opinia publică şi mentalitatea timpului, căci pe atunci doar lăutarii cîntau pe scenă, boierii făcînd muzică prin saloane. Atitudinea lui Burada a provocat mai mult decît nedumerire.

Fig. 1. — Teodor T. Burada în timpul deplasărilor pe teren şi a turneelor de concerte.

Peste doi ani, mentalitatea publicului nu mai era aceeaşi. Cînd la 17 martie 1856 se prezintă într-un concert la Teatrul de la Copou, împreună cu fraţii săi, concert dat în beneficiul profesorilor lor Hette şi Gross, gazeta locală [6] îi semnala apariţia cu satisfacţie, observînd că «junimea noastră au început a se îndeletnici cu musica instrumentală. Trei fii ai d-lui spătar Teodor Burada au executat bucăţi foarte grele, cu un succes care cu unanimitate s-au aplaodat de toată adunarea».

Perfecţionarea studiilor de vioară la Conservatorul din Paris confirmă seriozitatea profesională a tînărului concertist. La numeroasele concerte susţinute în diferite oraşe ale ţării, ca Bucureşti, Iaşi (peste 55 de concerte), Galaţi, Tecuci, Botoşani, Roman, Constanţa, Tg.-Neamţ, Vaslui etc., i se aduc elogii în privinţa pregătirii artistice, virtuozităţii şi interpretării consemnate de presa vremii: «...D-l Burada nu este un simplu amator, este un artist...» [7]; sau: «D-l Burada a executat bucăţi din program cu preciziune şi cu o predare ghibace, originală în felul ei» [8]; sau «...Ne-a onorat cu concertul său, prin care ne-a întărit în credinţa noastră despre facultăţile românului în arta muzicei şi ne-a ridicat vaza şi înaintea străinilor» [9].

De asemenea, numeroasele concerte date în străinătate îi atrag aceleaşi aprecieri superlative în privinţa virtuozităţii, pregătirii, siguranţei şi interpretării. În oraşele de tradiţie artistică unde concertează, la Paris, Londra, Praga, Roma, Atena, Belgrad etc. apar cronici elogioase. Un ziar francez consemnează: «...D-l Burada, profesor la Conservatorul de muzică din Iaşi, a obţinut în Paris un foarte mare succes...D-l Burada, care a

[5] *Serbarea jubileului artistic de 50 ani a d-lui Teodor T. Burada*, in *Asociaţia generală a artiştilor*, Iaşi, 22 mai, 1904, p. 10.

[6] *Gazeta de Moldova* din Iaşi, nr. 40 din 21 mai 1856.

[7] *Gardistul civic*, din 7 decembrie 1868.

[8] *Gazeta Transilvaniei* din Braşov din 12 septembrie 1890.

[9] *Foaia diecezană*, Caransebeş, din 23 septembrie 1890.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fost auzit în Rusia şi în provinciile balcanice, este un artist de mare talent, care mînuieşte arcuşul său cu brio şi o siguranţă care-l face să fie măsurat printre maeştri »[10]. O gazetă italiană[11] observă că « posedă o tehnică mare pe violină şi o execuţiune remarcabilă ... Cîntecul virtuozului român este extraordinar de corect şi publicul l-a aplaudat foarte mult şi l-a chemat de vreo 5—6 ori fără întrerupere să revină pe scenă... », nota un ziar turc[12].

Toate aceste însemnări superlative din cronicile apărute atît în ţară, cît şi în străinătate confirmă reala valoare a concertistului-profesionist, stăpîn pe măiestria sa. Nu erau rînduri scrise de complezenţă, aşa cum se obişnuieşte cu ocazia concertelor date de amatori. Din elogiile fără reţinere ne putem da seama cu uşurinţă că era vorba de un artist în toată puterea cuvîntului.

Aceeaşi seriozitate profesională se remarcă şi în alegerea repertoriului. Piesele sînt selecţionate ţinînd seama de expresivitate, virtuozitate şi sensibilitate. Muzicianul român avea grijă să includă în toate programele concertelor şi muzică naţională alături de piese din repertoriul clasic. Astfel în programele concertelor de vioară sau muzică de cameră figurează: sonate de Mozart, de Haydn, *Preludiu* din *Partita I pentru vioară solo* de Bach, cvartete de Beethoven, triouri de Mendelssohn, Hummel etc. Pe lîngă piese uşoare de Bériot, Artôt, Alard, Rode etc. stau şi cele de virtuozitate: *Sonata « Trilul diavolului »* de Tartini, *Zigeunerweisen* de Sarasate, *Legendă* de Wieniawski etc. Nelipsite din programe, alături de muzica clasică, găsim şi cîntece populare româneşti. Aranjînd el însuşi un potpuriu de cîntece populare în frunte cu *Doina românească*, Burada le execută la fiecare concert.

Nivelul concertistic al violonistului Burada ne este dezvăluit de interpretarea dificilei *Sonate « Trilul diavolului »*. Este invitat s-o cînte în faţa publicului italian la comemorarea lui Tartini la Parenzo. Presa italiană din acel timp menţiona această împrejurare ca un eveniment: « ...D-l Burada a dat un concert la Parenzo, capitala Istriei... Printre bucăţile ce a cîntat a fost şi faimoasa piesă *Trillo del diavolo* de Tartini, sonată de o execuţiune grea, care a fost cîntată cu o mare măestrie... »[13].

Dovadă concludentă despre seriozitatea pe care o punea în alegerea repertoriului concertistic este şi probitatea cu care a întocmit o listă a pieselor muzicale ce alcătuiesc întregul său repertoriu concertistic. Întocmită în 1904, lista cuprindea 52 de piese, « ...ce am executat pe violină în concertele mele date în număr de 124, atît în ţară, cît şi în străinătate »[14].

Atît criticile din cronicile apărute în ţară şi străinătate, cît şi selecţionarea repertoriului concertistic învederează nivelul de profesionist al violonistului.

În desele sale călătorii de studii fie în regiunile patriei, fie dincolo de graniţele ţării, unde a cercetat grupurile răzleţite de români, în locuri depărtate — Peninsula Balcanică, Istria, Asia Mică, Arabia etc. — s-a putut întreţine uneori din activitatea de violonist-concertist (deşi majoritatea concertelor le dădea gratuit), cîntînd în săli de concerte sau de multe ori şi prin simple hanuri. Renunţă la orice mîndrie solistică atunci cînd este nevoit ca din produsul modest al micilor recitaluri improvizate să poată realiza sume neînsemnate numai ca să poată continua cercetările întreprinse. Era nedespărţit de tovarăşa lui de drum, vioara, după cum se vede şi din fotografiile rămase în colecţia familiei.

Cronicile vremii şi afişele programelor de concerte, legate în patru volume şi păstrate în colecţia familiei Burada, sînt mărturia neobositei sale activităţi concertistice.

*

Pasiunea pe care o punea în redarea pieselor româneşti, stîrnea entuziasmul. *Foaia diecezană* din Caransebeş menţiona la 5 septembrie 1890 că « ...doina şi cîntecele naţionale româneşti au fermecat tot publicul şi au produs o ploaie de aplaose ». *La Revue de l'Orient* din 27 octombrie 1889 nota: « D-l Burada a executat la Expoziţia din Paris în

[10] *L'Eclair*, Paris, din 14 septembrie 1889.

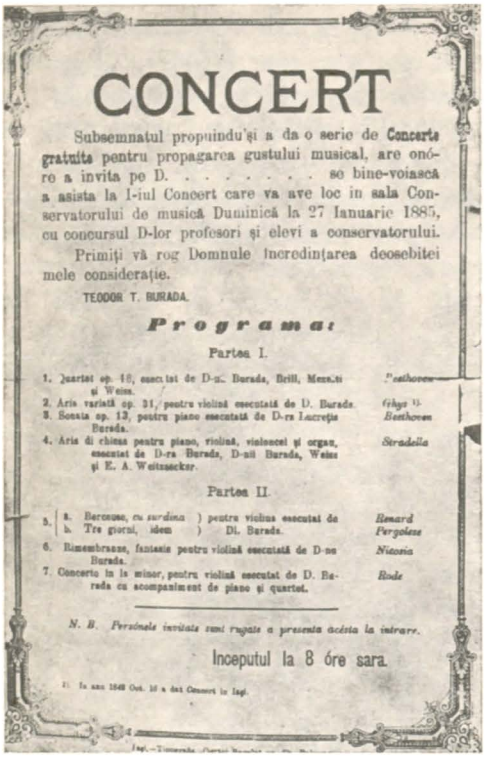
[11] *Il piccolo della sera* din 19 noiembrie 1880 (gazetă italiană din Triest).

[12] *Saadet* din 30 noiembrie 1889.

[13] *L'Istria* din 22 noiembrie 1890.

[14] Viorel Cosma, *Teodor T. Burada. Viaţa în imagini*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1966, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



CONCERT

Subsemnatul propuindu'şi a da o serie de **Concerte gratuite** pentru propagarea gustului musical, are onóre a invita pe D. . . . . se bine-voiască a asista la I-iul Concert care va ave loc in sala Conservatorului de musică Duminică la 27 Ianuarie 1885, cu concursul D-lor profesori şi elevi a conservatorului.

Primiţi vă rog Domnule încredinţarea deosebitei mele consideraţie.

TEODOR T. BURADA.

Programa:

Partea I.

1. Quartet op. 16, executat de D-ii Burada, Brill, Menz.ti şi Weiss. — *Beethoven*
2. Aria variată op. 31, pentru violină executată de D. Burada. — *Ghys* [1]
3. Sonata op. 12, pentru piano executată de D-ra Lucreţia Burada. — *Beethoven*
4. Aria di chiesa pentru piano, violină, violoncel şi organ, executat de D-ra Burada, D-nii Burada, Weiss şi E. A. Weitzsecker. — *Stradella*

Partea II.

5. a. Berceuse, *cu sordina*) pentru violina executat de — *Renard*
   b. Tre giorni, idem) Dl. Burada. — *Pergolese*
6. Rimembranze, fantasie pentru violină executată de D-na Burada. — *Nitzsia*
7. Concerto in la minor, pentru violină executat de D. Burada cu acompaniment de piano şi quartet. — *Rode*

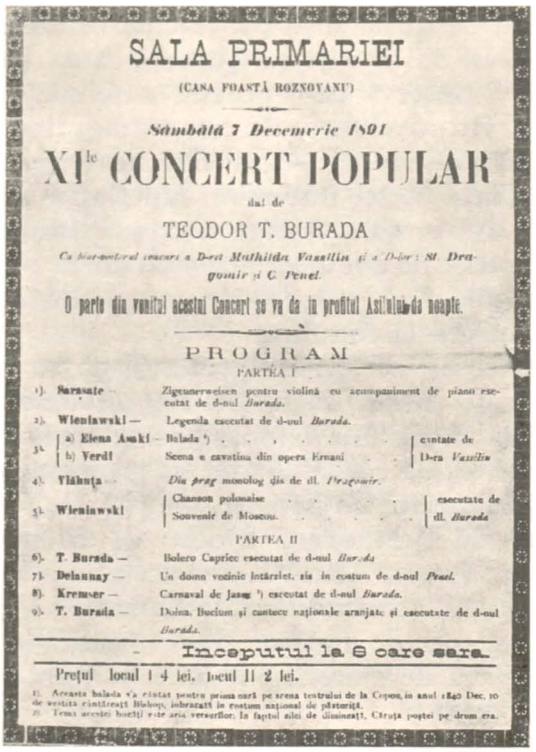
N. B. Personele invitate sunt rugate a presenta acésta la intrare.

Inceputul la 8 óre sara.

[1] Ia anu 1848 Oct. 16 a dat Concert la Iaşi.

Iaşi.—Tipografia „Curţii Regale" [illegible]

Fig. 2. — Afişul primului « concert popular » gratuit (1881).



SALA PRIMARIEI

(CASA FOASTĂ ROZNOVANU)

Sâmbătă 7 Decemvrie 1891

XI^le CONCERT POPULAR

dat de

TEODOR T. BURADA

Cu binevoitorul concurs a D-rei Mathilda Vasiliu şi a D-lor: St. Dragomir şi C. Penel.

O parte din venitul acestui Concert se va da în profitul Asilului de noapte.

PROGRAM

PARTEA I

1). **Sarasate** — Zigeunerweisen pentru violină cu acompaniment de piano executat de d-nul *Burada*.

2). **Wieniawski** — Legenda executat de d-nul *Burada*.

3). a) **Elena Asaki** — Balada [1] . . . . . cântate de
   b) **Verdi** — Scena e cavatina din opera Ernani . . . D-ra *Vasiliu*

4). **Vlăhuţa** — *Din prag* monolog dis de dl. *Dragomir*.

5). **Wieniawski** — Chanson polonaise . . . . . executate de
   Souvenir de Moscou. . . . . dl. *Burada*

PARTEA II

6). **T. Burada** — Bolero Caprice executat de d-nul *Burada*

7). **Delaunay** — Un domn vecinic întârziat, sis în costum de d-nul *Penel*.

8). **Kremser** — Carnaval de Jassy [2] executat de d-nul *Burada*.

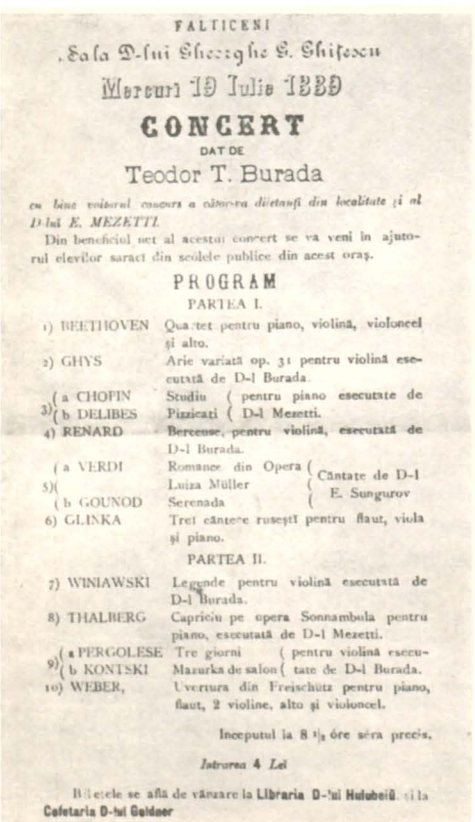
9). **T. Burada** — Doina. Buciumu şi cantece naţionale aranjate şi executate de d-nul *Burada*.

Inceputul la 8 care sara.

Preţul locul I 4 lei. locul II 2 lei.

1) Aceasta balada s'a cântat pentru prima oară pe scena teatrului de la Copou, în anul 1840 Dec. 10 de versita cântăreaţă Bloloşu, îmbrăcată în costum naţional de păstriţă.
2) Tema acestei bucăţi este aria vesarilor. La faptul acăi de dimineaţă, Ciraţa poştei pe drum era.

Fig. 3.—Al XI-lea « concert popular » gratuit (1891).



FĂLTICENI

Sala D-lui Gheorghe C. Ghiţescu

Mercuri 19 Iulie 1889

CONCERT

DAT DE

Teodor T. Burada

cu binevoitorul concurs a câtorva diletanţi din localitate şi al D-lui E. MEZETTI.

Din beneficiul net al acestui concert se va veni în ajutorul elevilor saraci din scolele publice din acest oraş.

PROGRAM

PARTEA I.

1) BEETHOVEN — Quartet pentru piano, violină, violoncel şi alto.
2) GHYS — Arie variată op. 31 pentru violină esecutată de D-l Burada.
3) a CHOPIN — Studiu (pentru piano esecutate de
   b DELIBES — Pizzicati (D-l Mezetti.
4) RENARD — Berceuse, pentru violină, esecutată de D-l Burada.
5) a VERDI — Romance din Opera (Cântate de D-l
   b GOUNOD — Serenada (E. Sungurov
   Luiza Müller
6) GLINKA — Trei cântece ruseşti pentru flaut, viola şi piano.

PARTEA II.

7) WINIAWSKI — Legende pentru violină esecutată de D-l Burada.
8) THALBERG — Capriciu pe opera Sonnambula pentru piano, esecutată de D-l Mezetti.
9) a PERGOLESE — Tre giorni (pentru violină esecu-
   b KONTSKI — Mazurka de salon (tate de D-l Burada.
10) WEBER, — Uvertura din Freischütz pentru piano, flaut, 2 violine, alto şi violoncel.

Inceputul la 8 ½ óre séra precis.

Intrarea 4 Lei

Biletele se află de vânzare la **Libraria D-lui Hulubeiă** şi la **Cafetaria D-lui Guldner**

Fig. 4. — Afişul concertului dat pentru ajutorarea elevilor săraci din Fălticeni 1889.

faţa a mii de persoane... *Doina*, *Buciumul* şi alte cîntece naţionale româneşti din cele mai caracteristice, care au încîntat auditoriul şi au produs un entuziasm de nedescris». *Estia*, gazeta grecească din Atena, notează la 8 septembrie 1899: « ... Cîntecele româneşti au zguduit auditoriul, care cu entuziasm a aplaudat pe d-l Burada... *Vestita doină şi celelalte cîntece populare ale locuitorilor dulcei Dîmboviţa* ne-a dat la iveală un colţ al sufletului românesc ».

Menţiuni ce cuprind aprecieri elogioase cu privire la interpretarea melodiilor româneşti apar în toate cronicile vremii. Compoziţiile sale şi improvizaţiile pe teme româneşti, ca *Doina*, *Rapsodii româneşti*, *Bolero-caprice*, le-a compus pentru programul recitalurilor de vioară.

În aranjamentul acestei piese, *Doina şi potpuriu de cîntece naţionale* [15], compozitorul Burada procedează după modelul creaţiei populare, unde întîlnim deseori la început un cîntec lent, urmat de un joc popular vioi. La Burada, *Doina*, cîntecul caracteristic românesc, este urmat de o melodie de joc, vechiul cîntec popular *Am un leu şi vreau să-l beau*, care apare în *Rapsodia I în la major* de George Enescu.

[15] *Doina şi potpuriu de cîntece naţionale*, manuscris aflat în posesiunea familiei Burada.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Asemenea potpuriuri de cîntece naţionale Burada obişnuia să le includă în programele tuturor recitalurilor susţinute, ceea ce producea un viu interes, ovaţii şi rechemări la scenă. Astfel, după un recital dat la Constantinopol, profesorul Hondrosson îi scria la 23 octombrie 1907 [16]: « Fermecătorul sunet al vioarei domniei-voastre vibrează duios încă la urechile noastre. Elevele şcoalelor noastre mult timp îşi vor aduce aminte de marele maestru şi înfocat naţionalist român, Teodor T. Burada, care le-a încîntat cu arta fermecătoare a maestrului dulcea *Doină românească*, cu al ei potpuriu creat chiar de maestrul ce cînta... ».

Solicitările pentru a da concerte erau tot mai numeroase din partea diferitelor asociaţii artistice, colegi, prieteni etc. Astfel vechiul său prieten Nicolae Iorga îl ruga prin scrisoarea din 13 iunie 1909 să vină şi la « Vălenii de Munte » pentru a cînta « ... vestita doină românească » [17].

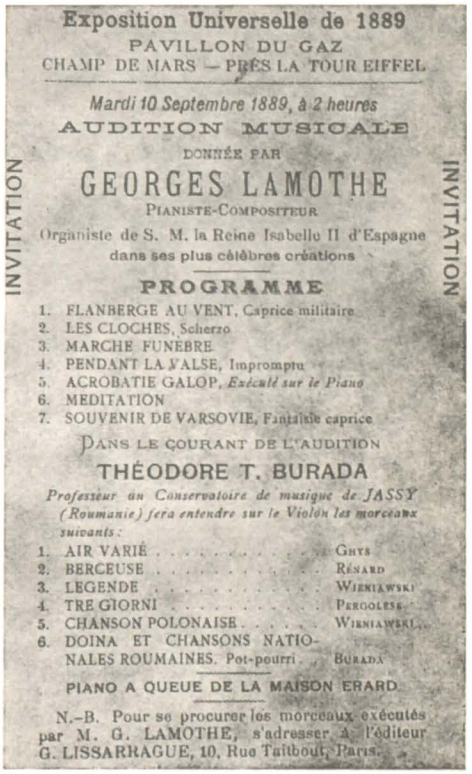

Exposition Universelle de 1889
PAVILLON DU GAZ
CHAMP DE MARS — PRÈS LA TOUR EIFFEL
Mardi 10 Septembre 1889, à 2 heures
AUDITION MUSICALE
DONNÉE PAR
GEORGES LAMOTHE
PIANISTE-COMPOSITEUR
Organiste de S. M. la Reine Isabelle II d'Espagne
dans ses plus célèbres créations
PROGRAMME
1. FLANBERGE AU VENT, Caprice militaire
2. LES CLOCHES, Scherzo
3. MARCHE FUNÈBRE
4. PENDANT LA VALSE, Impromptu
5. ACROBATIE GALOP, Exécuté sur le Piano
6. MEDITATION
7. SOUVENIR DE VARSOVIE, Fantaisie caprice
DANS LE COURANT DE L'AUDITION
THÉODORE T. BURADA
Professeur au Conservatoire de musique de JASSY (Roumanie) fera entendre sur le Violon les morceaux suivants :
1. AIR VARIÉ . . . . . GHYS
2. BERCEUSE . . . . . RÉNARD
3. LEGENDE . . . . . WIENIAWSKI
4. TRE GIORNI . . . . . PERGOLESE
5. CHANSON POLONAISE . . . . . WIENIAWSKI
6. DOINA ET CHANSONS NATIONALES ROUMAINES. Pot-pourri . . BURADA
PIANO A QUEUE DE LA MAISON ERARD
N.-B. Pour se procurer les morceaux exécutés par M. G. LAMOTHE, s'adresser à l'éditeur G. LISSARRAGUE, 10, Rue Taitbout, Paris.
INVITATION
INVITATION

Fig. 5. — Afişul concertului susţinut de Teodor T. Burada la Expoziţia Universală din Paris în anul 1889.

Burada nu este numai un însufleţit propagator al cîntecului românesc, dar şi un pasionat educator, împletind activitatea artistică de violonist cu cea de pedagog. A fost profesor de vioară la Conservatorul din Iaşi în 1860, imediat după înfiinţarea Conservatorului, timp de un an, apoi a continuat după 1901, predînd fără salariu. Dă la iveală studii despre originea viorii, arcuşului, sunetelor defectuoase ale instrumentelor cu coarde, precum şi asupra problemelor legate de pedagogia muzicală, scriind *Metodă teoretică şi practică pentru violină*, rămasă în manuscris. Este în mod constant preocupat de vioară, instrumentul său preferat, căreia îi consacră cercetări şi studii. În această lucrare pedagogică se poate urmări minuţiozitatea cu care analizează instrumentul şi prin desenul viorii şi al arcuşului. Obişnuia adeseori să însoţească studiile sale cu ilustraţii şi desene, pe care le făcea singur.

Calităţile sale pedagogice şi puterea de pătrundere a problemelor de metodică sînt dovedite cu prisosinţă prin tipărirea în 1875 a celor *XII Studii pentru violină*, recomandate cu atîta căldură de către Flechtenmacher încă din 1873 pentru tipărire.

Aceste « reale merite didactice şi muzicale ale lucrării » l-au determinat pe George Enescu într-o sesiune a Academiei să-l recomande pentru o menţiune.

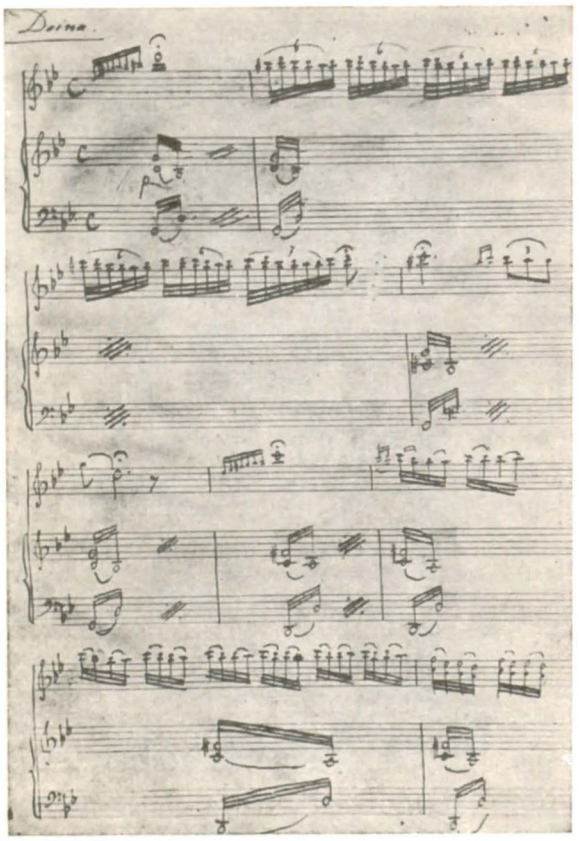
XII Studii pentru vioară au fost introduse în programa analitică a conservatoarelor în 1904 şi retipărite de către Editura muzicală în 1964, ediţie îngrijită de prof. George Manoliu de la Conservatorul din Bucureşti.

Este oarecum greu de explicat activitatea atît de susţinută în domeniul solistic al viorii. Burada era angrenat în activităţi diverse, cărora le consacra tot timpul, rezervînd totuşi cîteva ore viorii sale dragi. În activitatea sa complexă era ajutat şi de o formaţie intelectuală foarte solidă, de factură enciclopedică. Vioara, de care nu se despărţea în peregrinările sale, era ca o trăsătură de unire între diversele sale manifestări. A concertat permanent pînă în ultimul an al vieţii, fiind « pelerin pe toate plaiurile rătăcirilor româneşti, din Moravia pînă în Asia Mică », cum spune N. Iorga.

[16] Mss. 2388/1969/247, Biblioteca Academiei.

[17] Mss. 166610—166611, Biblioteca Academiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



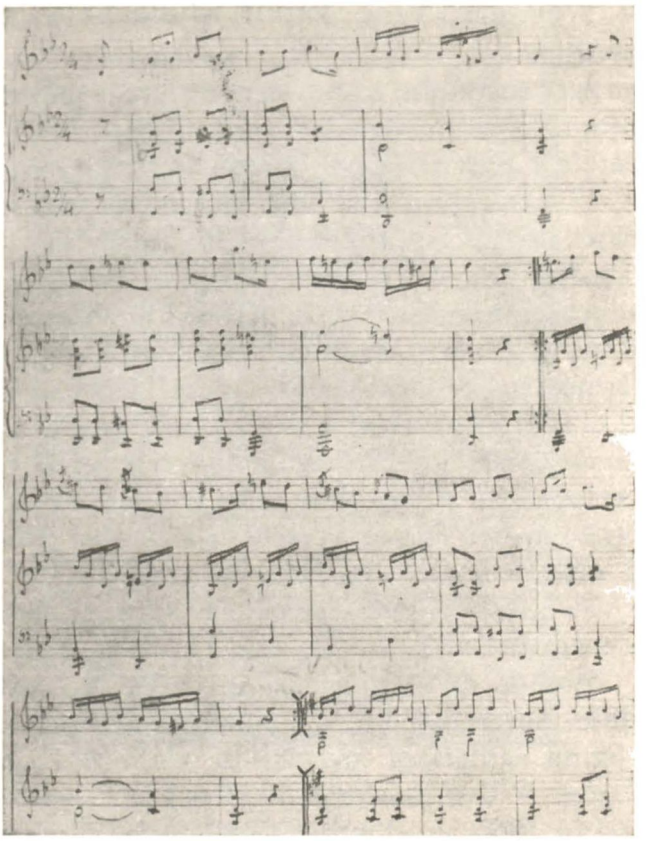


Fig. 6 a şi *b*. — « Doina » şi « Jocul» din manuscrisul muzical « Doina şi potpuriu de cîntece naţionale».

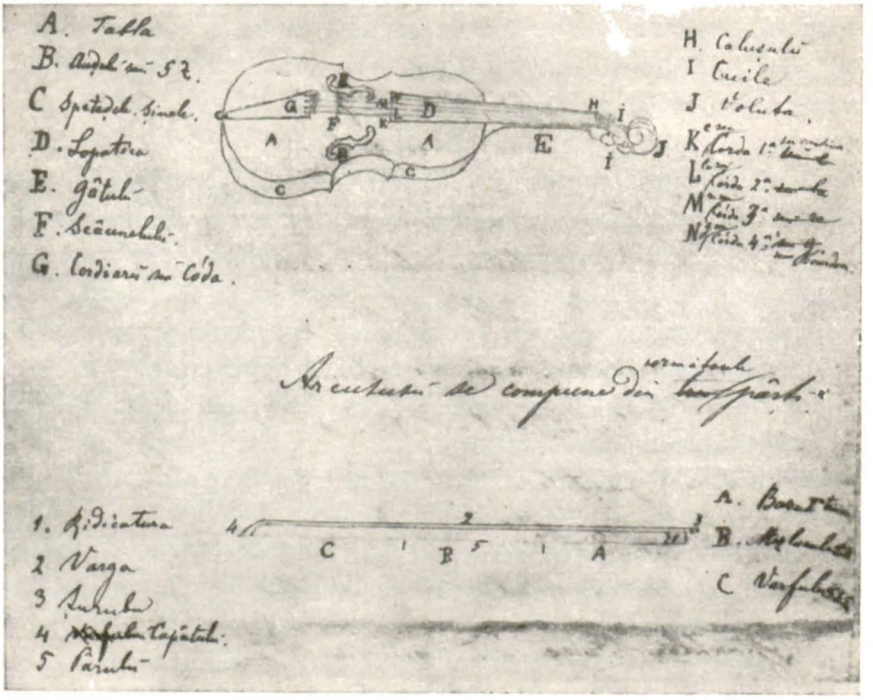


Fig. 7. — « Vioara şi arcuşul» desenate de Teodor T. Burada în lucrarea « Metoda teoretică şi practică pentru violină » la cap.: « Noţiuni preliminarii asupra violinei şi a arcuşului ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt emoţionante cuvintele pe care le rostește cu ocazia retragerii de pe scenă în ziua de 24 ianuarie 1922: « ...Am ajuns acum la 82 de ani... Cred că e bine, cît mai pot încă cînta, să vă zic pe violina — tovarășa mea nedespărțită — încă o dată duioasa noastră doină și gingașele noastre cîntece, produse de geniul poporului nostru... ». Pe

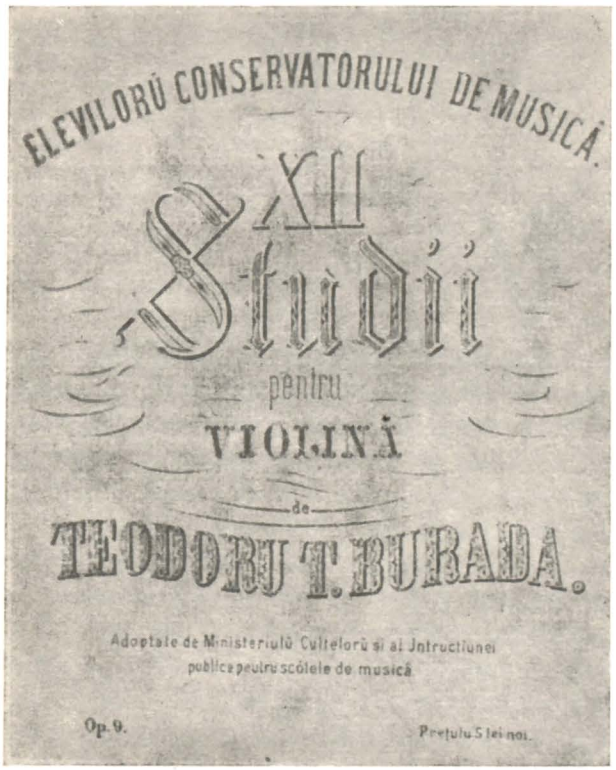


Fig. 8. — Coperta celor « XII Studii pentru violină » de Teodor T. Burada.

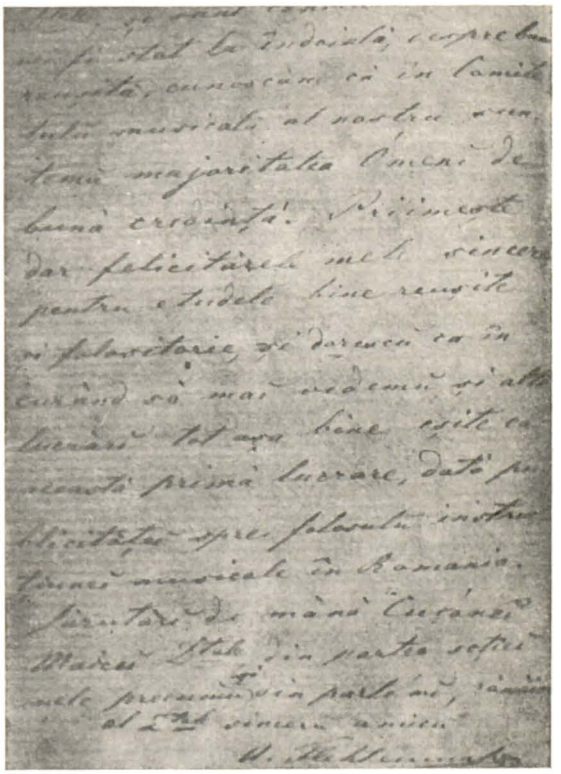


Fig. 9. — Fragment din scrisoarea compozitorului Al. Flechtenmacher adresată lui Teodor T. Burada prin care-l felicită pentru lucrarea celor « XII studii pentru violină ».

oriunde le-am cîntat, entuziasmul, mulţumirea și bucuria ce simţeam auzindu-le a fost mare. Cîntatu-le-am prin Macedonia, prin Istria, prin Bithinia, prin Pocuţia și alte locuri, cîntatu-le-am și prin orașele cele mari din Europa și prin alte părţi a pămîntului, ca Londra, Paris, Constantinopol, Brusca, și peste tot locul au plăcut prin gingășia și frumuseţea lor ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE ENACOVICI
MEDALION

de VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

Vorbind despre creaţia discipolilor lui Alfons Castaldi, Zeno Vancea remarca în ultima sa lucrare de contribuţii la istoria muzicii româneşti [1] lipsa opusurilor acestor compozitori de pe afişele programelor de concert. După părerea sa, ignorarea s-ar datora, pe de o parte, unor prejudecăţi manifestate de muzicieni mai vîrstnici faţă de stilul opusurilor în cauză şi, pe de altă parte, necunoaşterii lor de către tinerii interpreţi, lipsindu-le acestora din urmă posibilitatea de cercetare convenabilă condiţionată de cantitatea extrem de redusă a partiturilor tipărite. Şi Zeno Vancea recomanda în final considerarea mai atentă a acestei muzici în scopul realizării unei selecţii care să contribuie la scoaterea din umbră a multor lucrări ce suferă pe nedrept condamnarea timpului.

Dar dacă, chiar şi în lipsa muzicii lor, numele unora dintre aceşti compozitori — care printr-o activitate de interpreţi sau de conducători de instituţii artistice s-au plasat pentru o perioadă mai lungă în atenţia istoriografilor muzicali — nu au fost de loc uitate, altele sînt întîlnite doar în treacăt, de cele mai multe ori în mod întîmplător. Este cazul lui George Enacovici, de la a cărui moarte nu se împlinesc mai mult de cinci ani, care, prin activitatea sa multilaterală de compozitor, interpret şi pedagog, a servit cu onestitate muzica românească, meritînd, poate, în mai mare măsură interesul nostru.

Născut la Focşani [2] în 1891, George Enacovici dovedeşte din fragedă vîrstă aptitudini deosebite pentru muzică. Primele lecţii de pian le primeşte de la mama sa. În 1905 se înscrie la Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, unde are ca profesori pe R. Malcher şi G. de Kresz (vioară), D.G. Kiriac (teorie şi solfegii), Alfonso Castaldi (armonie, contrapunct şi compoziţie) şi D. Dinicu (muzică de cameră).

După terminarea studiilor în Bucureşti, în 1912 George Enacovici primeşte o bursă de studii din partea Aşezămintelor « Dositei Filliti », care îi permite ca din 1913 să urmeze cursuri de specializare la Paris, la « Schola Cantorum ». Iată-l pe Enacovici la clasa de vioară a lui Armand Parent [3] şi la cea de compoziţie a lui Vincent d'Indy. Aici, la clasa lui d'Indy, vor fi consolidate cunoştinţele primite în ţară. Ideile compozitorului francez, « care, în aceeaşi epocă în care Debussy spunea că « muzica trebuie să fie o plăcere . . . », arăta că ea este o dogmă şi că se sprijină pe principii de nezdruncinat » [4], trebuie să fi influenţat drumul tînărului român. Ele se suprapuneau peste acelea primite la clasa lui Castaldi, care preconiza ieşirea din « provincialismul » înaintaşilor prin apelarea la muzica franceză [5].

[1] Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească în sec. XIX—XX*, vol. I, Bucureşti, 1968, 416.

[2] Compozitorul nu s-a născut la Roman, cum afirmă compozitorul Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 312. Oraşul Focşani este dat ca loc de naştere în cele opt pagini biografice manuscrise, semnate de George Enacovici, care se găsesc în posesiunea fiului său inginerul V. Enacovici.

[3] Zeno Vancea ,în *op. cit.* p. 312, spune că, la Paris, George Enacovici a terminat studiile de vioară cu *de Cruz*. Credem că, de fapt, *de Cruz* nu este altcineva decît *de Kresz*, profesorul cu care Enacovici îşi termină studiile de vioară de la Bucureşti. Informaţiile pe care le posedăm provin tot din paginile biografiei manuscrise amintite.

[4] Alfred Cortot, *Creaţia pentru pian a lui Vincent d'Indy*, Bucureşti, 1966, p. 236.

[5] Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 317.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După părerea lui Castaldi, curentul național era o manifestare minoră, păstra muzica românească în impas și nu-i oferea posibilitatea dezvoltării ei pe drumul formelor clasice [6].

Un prim exemplu de felul în care Enacovici reușește să aplice principiile de compoziție învățate cu cei doi profesori și consolidate și sub îndrumarea lui George Enescu îl va constitui elaborarea *Sonatei în mi major pentru pian, op.4*, prima lucrare amplă în care aplică forma sonată. Ea îi va aduce compozitorului un prim succes de prestigiu prin obținerea premiului I George Enescu în 1915 și satisfacția că Enescu însuși i-o va interpreta, în prima ei audiție, la Ateneu.

Întors definitiv în țară în 1919, George Enacovici este angajat profesor la Conservator, la catedra care fusese ocupată pînă atunci de Robert Klenck. Timp de 30 de ani, pînă în 1949, el va pregăti mai multe generații de violoniști, dintre care cităm pe Ion Voicu, Gaby Grubea, Victor Predescu, Ștefan Gheorghiu. Nu renunță însă la exercitarea profesiunii de instrumentist, fiind rînd pe rînd concertmaistru la Filarmonică (1920–1921), dirijor și solist al Orchestrei Radio (1928–1933), conducător de cvartet. Nu renunță, desigur, nici la compoziție, căreia îi dedică o întreagă viață: distanța în timp dintre primul și ultimul opus măsoară 51 de ani.

Am văzut deci că orientarea către muzica franceză reprezenta pentru o parte dintre compozitorii din perioada interbelică un crez estetic, la care George Enacovici aderă încă de la primele lucrări. Piesele de școală, în care încadrăm și sonata pentru pian, vădesc cu prisosință acest lucru. Compozitorul nu este interesat atît de originalitatea materialului, cît de prelucrarea lui în scopul realizării unei forme apropiate de perfecțiunea clasică. În cadrul pieselor mici pentru două instrumente, remarcăm de la început utilizarea temei unice, generatoare a întregului discurs sonor. Așa se întîmplă în *Idila pentru vioară și pian, op.5*. Compozitorul ținteşte spre realizarea unității întregului, și acest lucru se va constata mai departe în piese de mai largă respirație, cînd tendința va fi aceea de obținere a unității de formă. Pe lîngă unitatea de formă, procedeul creează valențe expresive, care se vădesc, de pildă, într-o lucrare mai tîrzie, *Balada pentru violoncel și pian, op. 29*.

Unul dintre marile merite ale lui George Enacovici este acela al cunoașterii profunde a posibilităților expresive ale instrumentelor de coarde. Violoncelul realizează în baladă o melopee neîntreruptă de o mare frumusețe lirică, în care apariția secundei mărite ne introduce de la primele două măsuri într-o atmosferă românească. Sîntem în 1952, cînd inspirația din melosul popular este de mult prezentă în lucrările compozitorului. De altminteri, ar fi greșit să se creadă că fidelitatea față de comandamentele lui Castaldi îi înlănțuise întru totul pe discipolii săi. Ca și la ceilalți compozitori din acest grup, și la Enacovici se manifestă de foarte timpuriu dorința de a cunoaște și a folosi tezaurul muzicii populare. Primele încercări, de pildă, *Poemul în la major nr.1 pentru vioară și orchestră, op.12*, vor fi înglobate în vechiul material de influență străină; din punct de vedere armonic, compozitorul va menține aceeași orientare franceză [7]. Prima audiție a *Poemului în la major* a avut loc în 1924. Compozitorul a susținut partea solistică, fiind secundat de orchestra Filarmonică, dirijată de George Enescu.

Și în cazul *Suitei în stil românesc, op.14*, denumită și *Suita pastorală pentru orchestră*, materialul tematic are ca izvor inspirația populară. Compozitorul nu apelează la motive cunoscute, ci inventează în spirit popular. Formată dintr-un ciclu de șase tablouri simfonice, suita are o temă principală generatoare, care asigură trăsăturile caracteristice stilului ciclic. Cele șase tablouri: « Zorile » (Lento misterioso) și « Dimineața » (Andante), « Zi de tîrg la țară » (Allegro vivace, Scherzo), « Pastorală în amurg » (Andante tranquillo), « La horă» (Moderato assai), «Doină pe malul Lotrului» (Largo espressivo), «Petrecere cîmpenească» (Allegro moderato e molto ritmico), doresc să ilustreze în formă idilică viața de la țară.

Evident, nici Enacovici, ca și ceilalți elevi ai lui Castaldi, nu scapă de ispita miturilor Greciei antice. *Poemul în do major nr. 2, « Amfitrita », op. 19*, pentru vioară și orchestră, ascultă de canoanele acestui gen. Motivele conducătoare, ilustrînd personaje, sentimente și elemente ale naturii, se încadrează într-o construcție precisă. Poemul se prezintă în formă de

[6] *Ibidem, p.312.*

[7] *Ibidem, p. 313.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonată cu introducere, iar temele principale: « Amfitrita », « Neptun », tema valurilor, a delfinilor, tema iubirii sau cea a dorinţei, constituie elementele de bază care asigură desfăşurarea acţiunii. Temperamentul liric al compozitorului este subliniat în mod deosebit în această lucrare.

La 11 aprilie 1923 are loc la Bucureşti primul concert de muzică de cameră dat de cvartetul Enacovici. În program figurau ca piese de rezistenţă *Cvartetul în fa major nr. 1, op.59*, de Beethoven şi *Cvartetul în re minor*, « *Moartea şi fata* » de Schubert. În afara acestora, cei patru instrumentişti — G. Enacovici, C. Pavel, A. Visnepolski şi W. Scheffler — mai interpretează o suită în do major de George Enacovici. Cercetînd lista lucrărilor compozitorului, întocmită de acesta, nu am găsit un opus pentru cvartet de coarde purtînd acest titlu. Prima lucrare pentru asemenea formaţie este terminată în 1925, fiind vorba de *Cvartetul în do major nr.1, op.13*. În manuscris, fiecare dintre mişcări poartă cîte un titlu: I, « Cortège à l'antique », II « A l'aube du jour », III, « Une fête vénitienne », IV, « Les saltimbanques ». Titlurile prezente în manuscris dispar în partitura de buzunar, publicată de Editura Societăţii Compozitorilor Români. Credem că s-ar fi putut să fie iniţial vorba de o suită care prin eventuale modificări să fi ajuns la forma în care ni se arată astăzi acest prim cvartet în do major. În sprijinul presupunerii noastre stă şi faptul că în *Ghidul pentru muzica instrumentală de cameră*, apărut în Editura muzicală a Uniunii compozitorilor în 1965, Wilhelm Berger socoteşte anul 1923 ca dată de apariţie a sa.

La acea dată, literatura genului era foarte săracă la noi. Faptul îl face pe Wilhelm Berger să acorde lucrării o valoare documentar-istorică. Ar fi interesant însă de văzut dacă nu cumva cota ei ar creşte în urma unei execuţii în concert. Pentru că şi aici, în acest cvartet dedicat maestrului său Vincent d'Indy, Enacovici face dovada unei ascuţite cunoaşteri a tehnicii componistice, cînd este vorba de a oferi instrumentelor de coarde etalarea întregii game a posibilităţii lor expresive. Construcţia clasică este respectată în amănunt; autorul pune, ca şi pînă acum, accentul pe evidenţierea melodicei. Calităţile timbrale ale instrumentelor grave sînt exploatate cu măiestrie şi cu gust. Ceva din atmosfera creată de violoncel, cînd acesta expune tema iniţială a părţii a doua, ne poartă cu mintea treizeci de ani mai tîrziu, atunci cînd se va naşte frumoasa melodie a baladei op. 29, pe care o socotim una dintre paginile foarte reuşite ale repertoriului de violoncel care s-au scris în muzica noastră.

Peste 25 de ani separă apariţia primului cvartet de cea a *Cvartetului în fa major nr. 2, op. 23*. De astă dată ne aflăm în perioada în care se manifestă cel mai pregnant dorinţa de apelare la melosul popular.

Studiind în profunzime creaţia de cameră a compozitorilor noştri, Wilhelm Berger constată că, în cazul cvartetelor, « între anii 1947 şi 1954 vedem că centrul de greutate se află... în partea întîi, care foloseşte fără excepţie forma de sonată » [8]. Pentru cei mai mulţi, forma de sonată devine un laborator în care se plămădeşte materialul modal, constituind din ce în ce mai accentuat baza investigaţiilor creatoare [9]. În cazul lui Enacovici, forma sonată este doar cea mai verificată manieră de construcţie, compozitorul neangajîndu-se din punct de vedere armonic la inovaţii care să-l oblige la ruperea totală cu tradiţii clasice. Melodia şi, în oarecare măsură, ritmul sînt subordonate însă unui sistem de referinţă popular românesc, remarcat mai ales în prima parte, deosebit de dinamică, la aceasta contribuind o tratare contrapunctică realizată cu măiestrie. De mare efect sînt scurtele intervenţii lirice în atmosfera generală de joc. Aceste intervenţii par să pregătească ampla desfăşurare din partea a doua, în care tema, de mare cantabilitate, readuce un climat dintr-o epocă mai timpurie. Compozitorului îi este greu să se rupă complet de vechile tendinţe, care în această perioadă apar mai accentuat în *Concertul în mi minor pentru vioară şi orchestră, op. 33*.

Din punctul de vedere al inspiraţiei româneşti, *Cvartetul în do major nr. 3, op. 32* pare să fie, alături de cele şapte *Jocuri olteneşti pentru vioară şi pian, op. 24*, lucrarea de amploare în care prezenţa elementelor de inspiraţie populară este cel mai bine simţită.

[8] Wilhelm Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucureşti, 1965, p. 371.

[9] *Ibidem*, p. 371.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Forma nu mai este însă tratată cu aceeaşi stricteţe ca pînă acum, preocuparea principală fiind aceea de a pune în valoare un material tematic cu pronunţate trăsături lăutăreşti. Dacă ar fi să ne exprimăm preferinţele între aceste ultime două cvartete, atunci am înclina balanţa spre primul, care, credem, este mai definitoriu pentru personalitatea creatoare a lui George Enacovici.

Scurta incursiune, fără nici o pretenţie de analiză, făcută în creaţia compozitorului Enacovici ne oferă imaginea unui liric stăpîn pe mijloacele sale, înclinat îndeosebi spre muzica de cameră, în cadrul căreia o cunoaştere perfectă a materialului de lucru îi dă posibilitatea realizării. Ieşirea cu greu dintr-un anumit climat, care s-a manifestat mai ales înainte de război, pare să nu fie rezultatul unei aserviri formale, ci o stare care i se potriveşte temperamental.

Valoarea unor lucrări, între care am plasa *Balada pentru violoncel şi pian* şi cvartetele, cu o menţiune specială pentru cel de-al doilea, i-ar putea permite, după părerea noastră, o mai bună cunoaştere din partea iubitorilor de muzică.

LISTA CREAŢIEI LUI GEORGE ENACOVICI, ÎN ORDINEA NUMEROTĂRII OPUSURILOR

Opus / anul	Denumirea compoziţiei	Genul	Editura (mss. = manuscris)	Prima audiţie	Observaţii (unde se află manuscrisul)
1	2	3	4	5	6
Op. 1 / 1912	*Vals Nobil*, pentru pian	muzică de cameră	Edit. Mignani Florenţa		
Op. 2 / 1912	*Intermezzo*, pentru orchestră de coarde	simfonic	mss.	Orchestra Conservatorului, dirijor A. Castaldi (1912)	Biblioteca Radiodifuziunii
Op. 3 / 1915	*Hossana in excelsis*, motet pentru cor mixt cu acompaniament de pian	coral	mss.	Corul « Carmen », dirijor I. Chirescu (1934)	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 4 / 1915	*Sonata* în *mi major* în 3 părţi, pentru pian	muzică de cameră	mss.	Sala Ateneu, solist George Enescu (1915)	(Premiul I George Enescu în 1915)
Op. 5 / 1916	*Idilă*, pentru vioară şi pian	,,	Edit. S.C.R.		
Op. 6 / 1916	*Peste virfuri*, poem pentru canto şi orchestră (versuri de M. Eminescu)	vocal-simfonic	mss.	Schola Cantorum, Paris, dirijor Vincent d'Indy (1917)	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor (revizuit în 1932)
Op. 7 / 1916	*La lune blanche*, pentru canto, vioară, violoncel şi pian (versuri de Paul Verlaine)	muzică de cameră	mss.		Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor (revizuit în 1934)
Op. 8 / 1923	*Cîntul nopţii*, pentru vioară şi pian	,,	Edit. « Moravetz », Timişoara		
Op. 9 / 1926	*Peisaj*, pentru pian (parafrază pe o arie populară)	,,	Edit. S.C.R.		
Op. 10 / 1926	*Serenadă*, pentru vioară (sau flaut) şi pian	,,	,,		(dedicată lui George Enescu)
Op. 11 / 1926	*Dans rustic*, pentru vioară şi pian	,,	,,		
Op. 12 / 1920	*Poemul* în *la major* nr. 1, pentru vioară şi orchestră	simfonic	mss.	Orchestra Filarmonica, dirijor George Enescu, solist George Enacovici (1924)	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Opus / anul	Denumirea compoziţiei	Genul	Editura (mss. = manuscris)	Prima audiţie	Observaţii (unde se află manuscrisul)
1	2	3	4	5	6
Op. 13 / 1925	*Cvartetul în do major nr. 1*, pentru două viori, violă şi violoncel	muzică de cameră	Edit. S.C.R.	Cvartetul G. Enacovici (1925) Expoziţia Paris 1937	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 14 / 1928	*Suita pastorală*, în 6 părţi, pentru orchestră	simfonic	mss.	Orchestra Filarmonica, dirijor George Georgescu (1929)	,,
Op. 15 / 1933	*Episod simfonic (Răpirea lui Psyché)*, pentru orchestră	simfonic	mss.	Orchestra Filarmonica, dirijor Ionel Perlea (1933)	,,
Op. 16 / 1935	*Rapsodia română*, pentru orchestră	,,	,,	Orchestra Filarmonica, dirijor Alfred Alessandrescu (1935)	Biblioteca Radiodifuziunii
Op. 17 / 1939	*Eroii*, baladă pentru orchestră	,,	,,	inedit	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 18 / 1940	*Sonata în sol major*, în trei părţi pentru vioară şi pian	muzică de cameră	,,	Sala Dalles (1941), recital S. Gherţovici	,,
Op. 19 / 1940	*Poemul în do major nr. 2 (« Amfitrita »)*, pentru vioară şi orchestră (reducere pentru vioară şi pian)	simfonic	,,	Orchestra Filarmonica, dirijor Mihail Jora, solist Sandu Albu (1941)	,,
Op. 20 / 1939	*Arlechinada*, capriciu-scherzo pentru două viori concertante şi orchestră	,,	,,	inedit	,,
Op. 21 / 1943	*Marş eroic*, pentru orchestră	,,	,,	,,	,,
Op. 22 / 1946	*Suita rapsodică*, în cinci părţi, pentru vioară şi pian	muzică de cameră	,,	,,	,,
Op. 23 / 1951	*Cvartetul în fa major nr. 2*, pentru două viori, violă şi violoncel	,,	,,	la Radio (imprimat pe bandă)	,,
Op. 24 / 1951	*Jocuri oltenesti* — 7 piese pentru vioară şi pian	muzică de cameră	Ed. SPLA	Săptămîna Muzicii 1951 solist A. Gherţovici	(orchestrată de compozitor, manuscris, la Bibl. de impr. U.C.)
Op. 25 / 1952	*Variaţiuni* — pe o arie populară pentru vioară şi pian	,,	,,	inedit	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 26 / 1950	*Simfonia* în mi major în 3 părţi	simfonic	mss.	Orchestra Filarmonica dirijor Mircea Basarab	,,
Op. 27 / 1952	*Pe şesul îngheţat* — poem pentru canto şi orchestră (versuri de V. Ornaru)	vocal simfonic	,,	la Radio — solist Ştefănescu-Goangă (1952)	Biblioteca Radiodifuziunii
Op. 28 / 1952	*Variaţiuni simfonice* pentru vioară concertantă şi orchestră	simfonic	,,	inedit	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Opus / anul	Denumirea compoziţiei	Genul	Editura (mss. = manuscris)	Prima audiţie	Observaţii (unde se află manuscrisul)
1	2	3	4	5	6
Op. 29 / 1953	*Balada* — pentru violoncel şi pian	muzică de cameră	mss.	Sala Ateneu (1954) Recital Radu Aldulescu	Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 30 / 1954	*Imn olimpic* — cantată pentru cor mixt cu acomp. de orchestră (reducere pentru cor şi pian)	coral		inedit	,,
Op. 31 / 1954	*Improvizaţie* — pentru vioară şi orchestră	simfonic			Biblioteca Radiodifuziunii
Op. 32 / 1955	*Cvartetul în do major nr. 3* pentru 2 viori, violă şi violoncel	muzică de cameră	Ed. UCR		
Op. 33 / 1956	*Concertul în mi minor*, în trei părţi, pentru vioară şi orchestră	simfonic	mss.		Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor
Op. 34 / 1959	*Poemul concertant în re major nr. 3*, pentru vioară şi pian	muzică de cameră		,,	,,
Op. 35 / 1960	*Poemul concertant pe o temă populară nr. 4*, pentru vioară şi pian			,,	,,
Op. 36 / 1963	*Fantezia simfonică în re major* (reducere pentru pian)	simfonic		Orchestra simfonică Galaţi (1964)	,,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA CONSIDERAŢII ASUPRA ACTIVITĂŢII CINEAŞTILOR ROMÂNI ÎN STUDIOURILE GERMANE, ÎN EPOCA FILMULUI MUT

de OLTEEA VASILESCU

Aproape 50 de cineaşti născuţi pe meleagurile noastre au activat în epoca mută în afara graniţelor patriei, posibilităţile lor artistice virtuale neaflînd un mediu prielnic de afirmare într-o ţară a cărei cinematografie făcea abia primii paşi şovăielnici. Începînd cu primul deceniu al veacului, principalele studiouri de filme ale lumii, şi în special cele din Franţa, Germania şi S.U.A., au fost abordate pe rînd de românii atraşi de mirajele artei a 7-a, mai cu seamă de actori. Inexistenţa barierelor lingvistice a facilitat aceste tentative; multe talente interpretative s-au putut evidenţia atunci, sonorul desfiinţînd ulterior cariere deja consolidate. Pentru cei care au lucrat în Germania, afirmaţia de mai sus constituie aproape regula. [1]

O masivă şi competentă filmografie, alcătuită de regizorul şi istoricul de cinema Gerhard Lamprecht [2], ne-a permis completarea informaţiilor anterioare privitoare la contribuţia românească în filmele germane, oferindu-ne totodată elementele necesare pentru o determinare cît mai exactă a aspectului « cantitativ » [3] al problemei. Am putut astfel să desluşim *la cîte* [4] filme germane mute au lucrat cineaştii de origine română şi mai ales *cu cine* dintre importanţii realizatori autohtoni au avut prilejul să colaboreze. De asemenea este semnificativ faptul că, deşi actorii alcătuiesc mai mult de trei sferturi din totalul celor care au activat în studiourile germane în perioada presonoră, şi alte compartimente de bază ale sintezei filmice, ca regia, scenografia şi scenariul, au fost, la rîndul lor, reprezentate, şi încă de două nume ilustre, cel al scenografului Ernst Stern, născut în 1873 la Bucureşti, şi îndeosebi cel al actorului, regizorului şi scenaristului Lupu Pick, născut la Iaşi în 1886.

Decorurile şi costumele semnate de Ernst Stern între 1918 şi 1929 la un număr de 20 de filme ale unor regizori, dintre care se evidenţiază numele lui Ernst Lubitsch şi Paul Leni [5], îl recomandă pe fostul colaborator de teatru al lui Max Reinhardt şi Alexandru Davila [6] ca pe un scenograf novator, preocupat în permanenţă de aflarea unor mijloace de

[1] Lupu Pick moare în 1931, anul ultimelor filme mute germane. La rîndul său, Bernd Aldor îşi încheiase cariera încă înainte de momentul crucial al apariţiei sonorului. Dintre actorii români binecunoscuţi pe platourile UFA, doar Maria Forescu şi Elizza La Porta vor mai rezista de aici înainte, încă pentru puţină vreme.

[2] Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme. 1915—1931*, 7 vol., Berlin, 1964—1969.

[3] Filmografia lui Gerhard Lamprecht, economică şi concentrată la extrem, nu oferă nici un fel de date de conţinut referitoare la subiectul şi la genul filmului, acesta din urmă mai putînd fi totuşi dedus rareori din titluri sau subtitluri. De asemenea, cu excepţia cîtorva cazuri, actorii sînt înregistraţi fără a se menţiona rolurile interpretate, lucrarea constituindu-se astfel ca un util instrument de lucru mai ales pentru furnizarea de amănunte privitoare la numele şi la calitatea realizatorilor, ordinea în distribuţii etc., elemente care pot fi extrase din analiza separată a fiecărei fişe filmografice.

[4] Numărul total al filmelor germane mute la care într-un fel sau în altul şi-au dat aportul cineaştii români între anii 1915—1930 se apropie de 200.

[5] Ernst Stern a lucrat în cele 20 de filme mute la care a realizat decorurile şi costumele (singur sau în colaborare cu alţi scenografi, printre care Kurt Richter, Ernö Metzner şi Rudi Feld), cu un număr de 13 regizori germani, marea majoritate de o valoare medie.

[6] În stagiunea 1913—1914, în timpul celui de-al doilea directorat al lui Davila la Naţional, spectacolul în reluare cu piesa *Răzvan şi Vidra* de Hasdeu a fost montat « în decoruri şi costume noi, executate după desenele pictorului bucureştean Ernst Stern » (*Adevărul* din 19 ianuarie 1914).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Schiţă de costum al personajului Ivan cel Groaznic, realizată de Ernest Stern pentru filmul *Das Wachsfigurenkabinett* (Reprodusă după *L'écran démoniaque* de Lotte Eisner, Paris, 1965).

expresie cinematografică diversificate, în conformitate cu specificul fiecărei pelicule. A semnat scenografia la producţii diferite ca gen, de la cele istorice, cu fast de mare spectacol *(Das Weib des Pharao, Figaros Hochzeit, Die Fledermaus, Ludwig II König von Bayern)*, pînă la un film expresionist *(Das Wachsfigurenkabinett)* sau o parodie de operetă *(Die Bergkatze)*, dovedind în toate o constantă adecvare stilistică.

Decorurile concepute de Ernst Stern pentru *Die Bergkatze* de Ernst Lubitsch (1921) susţineau prin ciudate construcţii (camere în forma unor dulapuri prevăzute cu uşi ce se închideau şi deschideau ca împinse de resorturi drăceşti) o farsă grotescă îndreptată împotriva armatei şi caporalilor ei. În *Das Weib des Pharao* (1922) al aceluiaşi Lubitsch, « mişcările şi dinamismul mulţimii erau consecinţa unei arhitecturi care dirija conflictele prin repartiţia umbrelor şi luminilor », afirmă Jean Mitry [7]. Filmul *Das Wachsfigurenkabinett*, turnat de Paul Leni în 1924 după un scenariu de Henrik Galeen, în decoruri proprii şi costume de Ernst Stern, marchează un moment important al evoluţiei expresionismului german, în general, şi al contribuţiei româneşti la această evoluţie, în particular [8]. Episodul « trăit » de unul dintre personajele panopticumului, Ivan ce Groaznic, se desfăşoară într-un cadru scenografic aparte, generator de efecte halucinante. Eroul, neliniştit, crud şi neîncrezător se mişcă de-a lungul zidurilor înguste, intră şi iese prin uşile strîmte ale palatului pentru a ajunge în coridoare cu tavane joase, cufundate în clar obscur. Ondulările trupului său, veşmintele pe care le poartă şi grandoarea tragică a petrecerii din ceremonia nupţială a falsului ţar amintesc foarte viu de *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein. « Femeile îmbrăcate şi pieptănate de Ernst Stern, aşa cum vor fi în filmul lui Eisenstein » [9], formează un cortegiu supus voinţei de fier a protagonistului, întregesc imaginea de ansamblu a cadrelor unui film care a făcut epocă.

Filmografia lui Lupu Pick, « una dintre personalităţile cele mai seducătoare, mai interesante, mai originale şi mai complexe ale cinematografului german » [10], cuprinde aproape 50 de filme, în cîteva din ele cineastul figurînd într-o dublă, triplă sau chiar cvadruplă ipostază (actor, regizor, scenarist, producător). Calităţile regizorale ale lui Lupu Pick s-au evidenţiat după cîteva apariţii actoriceşti concludente între anii 1915 şi 1918, în filme conduse de Richard Oswald, Arthur Robinson, Siegfried Dessauer. Ulterior, în acelaşi timp cu propriile sale producţii [11], el îşi va continua activitatea de interpret, lucrînd şi cu alţi reali-

[7] Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. II, Paris, 1969, p. 448.

[8] În afara celor trei episoade care îi aveau drept eroi pe Harun Al-Raşid, Ivan cel Groaznic şi Jack Spintecătorul (interpretaţi de Emil Jannings, Conrad Veit şi, respectiv, Werner Krauss), Paul Leni mai prevăzuse şi un al patrulea episod al cărui protagonist trebuia să fie Rinaldo Rinaldini (Lupu Pick). Nu se mai ştie astăzi precis dacă secvenţele cu Lupu Pick, alăturat prestigioşilor actori germani, au fost suprimate din cauza lungimii sau nu au fost niciodată turnate. În orice caz, personajul al cărui interpret fusese desemnat actorul român se află printre manechinele de ceară ale muzeului, vizibile încă din primele imagini ale filmului (vezi în acest sens Jean Mitry, *op. cit.*, p. 478).

[9] Filiaţia a fost remarcată şi subliniată în repetate rînduri de critică (cf. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, 1965; Jean Mitry, *op. cit.*).

[10] René Jeanne şi Charles Ford, *Histoire du cinéma*, vol. II, Paris, 1952, p. 159.

[11] Pentru a-şi putea concretiza mai bine ideile despre cinema, Lupu Pick fundează în 1918 propria sa societate de producţie « Rex Film », care va da însă mai tîrziu faliment, fiind incorporată în UFA.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zatori importanţi, printre care Fritz Lang, Henrik Galeen, Gerhard Lamprecht şi Carl Boese. A fost un actor cu largi disponibilităţi dramatice, jucînd în egală măsură roluri principale şi roluri de mai mică întindere, în care a întruchipat personaje de o mare diversitate, de la muşchetar şi clovn la spion criminal şi amant părăsit. Chiar de la început va avea prilejul să turneze alături de celebrităţi ale ecranului german, Henny Porten, Werner Krauss, Emil Jannings numărîndu-se printre primii săi parteneri. În 1915 îl compune pe Spalanzani, directorul muzeului din filmul *Hoffmanns Erzählungen* (regia R. Oswald), în care Werner Krauss era contele Dapertutto, iar Erich Kaiser Titz — E.T.A. Hoffmann, şi în acelaşi an obţine primul său rol principal în *Satan Opium* (regia S. Dessauer). De acum şi pînă la memorabila interpretare a bătrînului birjar din *Die letzte Droschke von Berlin* (film realizat în 1926 de C. Boese), cariera de actor a lui Lupu Pick va parcurge o linie ascendentă, fără a atinge însă niciodată valori egale cu ale celor mai bune realizări regizorale ale sale, dintre care *Scherben* (1923) şi *Sylvester* (1924) constituie adevărate piese de antologie ale istoriei cinematografului universal.

Întîlnirea cu Carl Mayer, scenaristul lui *Caligari*, ajuns în *Scherben* şi *Sylvester* la o cotitură a gîndirii sale filmice, impulsionează creaţia regizorului Lupu Pick. Cele două opere sînt construite după principiile tragediei clasice, cu respectul legii unităţilor şi în absenţa cvasitotală a inserturilor explicative. În acest sens, ele prezentau pe atunci o mare noutate, care a generat prozeliţi, influenţînd pe plan formal filme germane, sovietice şi franceze. Realismul psihologic se cuplează în *Scherben* şi *Sylvester* cu aluziile simbolice. Personajele, puţine, evoluează într-o ambianţă intimistă, cotidiană, specifică Kammerspielului şi opusă contorsionatului cinematograf expresionist, la modă în epocă. Drama fetei seduse a feroviarului din *Scherben* şi gesturile încărcate de ură mocnită şi pătimaşă ale femeilor din *Sylvester* se desfăşoară într-un cadru spaţial şi temporal restrîns, de natură a prezenta veridic, dar totodată surprinzător de elaborat şi de « abstract », o lume înconjurătoare rece şi austeră, care-i dirijează parcă pe eroi unul împotriva celuilalt. Sensurile acţiunii, nevoite să se înfăţişeze numai cu ajutorul imaginilor în mişcare, sînt punctate în ambele filme de scurte secvenţe (o pendulă care bate, cerul răvăşit sau marea agitată), care apar la intervale fixe ca nişte laitmotive. Procedeul ţine de asemenea de ambiguitatea unei concepţii a cărei declarată originalitate îşi trăgea substanţa din încercarea de conciliere a unor tendinţe aparent ireconciliabile. « Pick, român lucrînd în Germania, a fost însă, cu toată rezistenţa sa la modă, luat de valurile *Weltanschauung-ului* german », scrie Lotte Eisner [12]. Într-adevăr, pe multilateralul artist nu-l putea mulţumi simpla aderenţă la un curent sau altul, nu se putea acomoda cu încadrările rigide, ci, din contra, imaginaţia sa tindea ca, pe deasupra aparenţelor, să descopere ceea ce este permanent în fenomene [13]. Dispariţia prematură a lui Lupu Pick a lipsit cea de-a 7-a artă de aportul unui creator pe care noile probleme tehnice şi artistice puse de sonor păreau să-l preocupe îndeaproape [14].

Lîngă numele lui Lupu Pick apare încă de la începutul activităţii sale în studiourile germane cel al lui Bernd Aldor (B. Calmanovici), originar din Ploieşti, actor care a jucat în circa 25 de filme mute, deţinînd în aproape toate roluri principale. Peliculele care-l aveau drept protagonist pe artistul ploieştean erau în marea lor majoritate producţii dintre cele mai obişnuite, departe de preocupările estetice ale promotorilor expresionismului şi Kammerspielului. Bernd Aldor a făcut în cinematograful german o carieră rapidă, « meteorică » [15], realizînd, se pare cea mai de seamă creaţie a sa în rolul titular al unui evreu convertit, din satira cinematografică *Graf Cohn* (regia C. Boese). Unul dintre primele filme regizate de Lupu Pick, *Die Liebe des Van Royk* (1918), îl avea pe compatriotul său în fruntea distribuţiei. Realizarea venea ca o urmare firească a peliculelor cunoscute în epocă drept « seria Bernd Aldor », dirijate de Richard Oswald în anii 1916 şi 1917 pentru acest actor, pe atunci

[12] Lotte Eisner, *op. cit.* p. 126.

[13] « Cînd am citit scenariul la *Sylvester* — a declarat Lupu Pick în prefaţa sa la scenariul lui Carl Mayer publicat în 1924 — am fost frapat de aspectul etern al motivelor şi am vrut să transmit spectatorilor sentimentele pe care le-am încercat la această lectură » (cf. Lotte Eisner, *loc. cit.*).

[14] Lupu Pick terminase cu puţin timp înaintea morţii un prim film sonor, intitulat *Gassenhauer*, în care încercase să discearnă într-o manieră proprie posibilităţile asincronismului.

[15] Epitet colectiv atribuit de René Jeanne şi Charles Ford în *op. cit.*, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foarte popular. Într-unele din numerele seriei *(Seine letzte Maske, Das Bildnis des Dorian Gray, Es werde Licht)*, Lupu Pick apărea şi el în partituri de mai mică întindere. Marele cineast român îl va folosi şi ulterior pe Aldor în alte producţii proprii, ca, de pildă, *Herr über Leben und Tod, Marionetten der Leidenschaft, Mein Wille ist Gesetz, Seelenkäufer.* În afara lui Lupu Pick, R. Oswald şi C. Boese, el a mai lucrat şi cu alţi realizatori ai timpului (Edmund Linke, Joseph Delmont, Rudolf Walther Fein şi Georg Jacobi), avînd cîteodată drept parteneri în urma sa în distribuţie, actori de talia unor Albert Steinrück, Werner Krauss şi Erich Kaiser Titz.

Tot despre o colaborare, dar de data aceasta feminină, este vorba în cazul apariţiei pe acelaşi generic a două actriţe române, devenite vedete ale studiourilor « Universum Film Aktiengesellschaft » (UFA): Maria Forescu şi Elizza La Porta (Eliza Streinul) [16].

Prima, născută la Bucureşti în 1889, ar putea rivaliza pe plan numeric cu cei mai solicitaţi dintre interpreţii cinematografului german, avînd la activ peste 70 de roluri numai în filmul mut. După studii de canto făcute la Conservatorul din Praga, Maria Forescu va debuta pe scenele unor teatre de operă din Viena şi Petersburg, abandonînd însă meseria de cîntăreaţă în 1916 pentru a-şi încerca norocul în cinematograf. Trăsăturile chipului ei, deosebit de interesante, erau departe de canoanele frumuseţii clasice. O faţă cu contururi ascuţite, dar cu o privire vie şi pătrunzătoare a impus-o cu precădere ca interpretă a personajelor negative, care uneori dobîndeau, în funcţie de fantezia autorului cineromanului respectiv, şi o coloratură exotică. Nici unul dintre filmele în care a apărut Maria Forescu nu face parte din categoria celor care au jalonat istoria cinematografului german. Caracterul comercial, de serie, al majorităţii acestor pelicule, [17] pe de o parte, şi multitudinea regizorilor care le-au semnat (peste 50), pe de altă parte, au împiedicat accesul Mariei Forescu spre partiturile de prim ordin, reţinînd-o permanent în spaţiul strîmt al unor *emplois*-uri mereu aceleaşi. Dacă marea majoritate a realizatorilor mărunţi cu care a lucrat Maria Forescu sînt astăzi aproape uitaţi, printre partenerii ei direcţi se numără însă mari actori germani ai epocii, cărora li s-a adăugat în anii dinaintea sonorului şi românca Elizza La Porta, devenită într-un timp record una dintre favoritele publicului din acea vreme.

Elizza La Porta, născută la Craiova în 1904, ajunge graţie unor conjuncturi favorabile [18] şi mai ales unei înfăţişări agreabile — însuşire la care a adăugat inteligenţă [19], talent şi perseverenţă — , să fie solicitată la înfăptuirea cîtorva producţii importante ale studiourilor UFA. Între anii 1926 şi 1930 ea apare pe genericele a 19 filme, dintre care în 4 împreună cu Maria Forescu. [20] Cea mai de seamă izbîndă artistică a Elizzei La Porta o constituie participarea în 1926, chiar în anul debutului ei cinematografic, la filmul *Der Student von Prag* al lui Henrik Galeen, operă fundamentală a expresionismului german. Vechea legendă medievală despre tînărul căruia i s-a furat umbra a avut în « dulcea Elizza La Porta o remarcabilă interpretă », afirmă René Jeanne şi Charles Ford. [21] Actriţa română este aici a treia în distribuţie. Înaintea ei apar Conrad Veit (în rolul titular) şi Agnes Esterhazi, iar imediat după ea urmează Werner Kraus şi Ferdinand von Alten. Chiar dacă mai tîrziu nu va mai

[16] Este semnificativ faptul că într-o amplă culegere de autobiografii ale celebrităţilor cinematografice din epocă aparţinînd tuturor ţărilor lumii, aflăm, alături de iluştri actori (Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Lilian Gish, Mary Pickford, Brigitte Helm) sau regizori (Fritz Lang, Charlie Chaplin, Vsevolod Pudovkin, D. W. Griffith, Abel Gance) etc. etc., şi numele a trei români, respectiv Lupu Pick, Maria Forescu şi Elizza La Porta (dr. Hermann Treuner, *Wir über uns selbst*, Berlin, 1928).

[17] Evident nu este vorba aici de cele cîteva momente excepţionale din cariera Mariei Forescu, ca, de pildă, colaborările cu F. W. Murnau *(Marizza, genannt die Schmugglermadonna*, în 1920), Urban Gad *(Hanneles Himmelfahrt*, în 1922), E. A. Dupont *(Sie und die drei*, în 1922), Paul Czinner *(N. J. U.*, în 1924) şi nici de filmele în care a jucat sub conducerea unor regizori mai puţin valoroşi, dar buni cunoscători ai meseriei, printre care se numără Gerhard Lamprecht, Friedrich Zelnik, Richard Oswald, Holger Madsen etc.

[18] Vezi articolele şi notele biografice consacrate actriţei de revista *Cinema* în anii 1927—1929 şi mai ales cel publicat în numărul 120/1929.

[19] Vezi declaraţia actriţei consemnată în dr. Hermann Treuner, *op. cit.*

[20] Acestea sînt, în 1926, *Schenk mir das Leben* (regia Klaus Fery), în 1927 *Die Frauengasse von Algier* (regia Wolfgang Hoffmann Harnisch) şi *Die Hölle der Jungfrauen* (regia Robert Dinesen), iar în 1928 *Anastasia, die falsche Zarentochter* (regia Arthur Berger). În toate filmele, Elizza La Porta deţinea unul dintre primele patru roluri.

[21] René Jeanne şi Charles Ford, *op. cit.*, p. 184.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avea ocazia unei întîlniri de acelaşi nivel, rolurile care i se vor oferi vor fi întotdeauna principale, dificilul examen la care a supus-o *Der Student von Prag* marcînd întreaga ei existenţă cinematografică ulterioară. În 1927 Elizza La Porta va fi partenera Astei Nielsen în *Laster der Menschheit*, realizat de Rudolf Meinert, iar în 1930 va înregistra alte două succese în filmele *Mädchen in Gefahr* (regia Ernö Mayer) şi *Großstadtpiraten* (regia Hans Schönlanck). Din păcate, acestea vor însemna totodată şi sfîrşitul unei cariere ce se anunţa deosebit de promiţătoare, întrucît Elizza La Porta, deşi a încercat, nu a izbutit să se adapteze pînă la urmă exigenţelor impuse de sonor.

În afara celor menţionaţi mai sus, în cinematograful mut german au mai lucrat şi alţi cineaşti de origine română, dar, cu unele excepţii, contribuţiile lor au fost sensibil mai modeste. Astfel, dansatoarea-actriţă Ruth Albu joacă în anii 1927 şi 1928 în trei filme, dintre care cel mai semnificativ este *Mata Hari* în regia lui Friedrich Feher, unde o dublează în episoadele dansante pe interpreta eroinei, actriţa Magda Sonja. Tita Christescu întruchipează în 1927 pe una dintre cele şapte fiice ale doamnei Gyurkovics din filmul cu acelaşi titlu al lui R. Hylten-Cavalius, iar în anul următor va compune un interesant rol episodic, alcătuit din cîteva prim-planuri expresive, în secvenţele de cabaret din *Abwege* al lui G. W. Pabst.

Revenind la începuturile filmului mut, spre a închide cercul acestor note, vom aminti şi de regizorul şi actorul Mime Mizu (Mişu Rosescu), care a lucrat în Germania şi în Olanda în anii dinaintea primului război mondial. El a activat şi în ţara noastră după război, ca regizor de teatru şi cu iniţiative cinematografice fără rezultate concrete. Dintre filmele sale realizate în Germania se remarcă *Das Marienwunder* şi *In Nacht und Eis*, ambele din 1912.

Cu aceste succinte portretizări nu am epuizat lista cineaştilor români care, într-un fel sau altul, de la contribuţii esenţiale pînă la apariţii trecătoare, şi-au înscris numele în istoria cinematografului german şi implicit a cinematografului în general. Aportul românesc în Germania epocii mute posedă atît atributele cantităţii, cît şi pe cele ale calităţii, mult mai rare şi mai preţioase. După cum am arătat, compatrioţii noştri au participat nu numai la realizarea a numeroase pelicule mai mult sau mai puţin însemnate la vremea lor, ci şi la cea a unor capodopere ale celei de a 7-a arte, ca *Scherben*, *Sylvester*, *Das Wachsfigurenkabinett* şi *Der Student von Prag*, ceea ce conferă rîndurilor de mai sus doar caracterul unor însemnări pe marginea unei teme de importanţă pentru istoria filmului românesc, de natură a ne solicita şi în viitor atenţia, în sensul analizării profunde a multiplelor aspecte pe care le implică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE

NOTE PENTRU O DEFINIRE A „PERSONALITĂŢII PUBLICULUI"*

În cele ce urmează mă adresez în primul rînd publicului, cu emoţia firească pe care o trăieşti atunci cînd încerci să exprimi ceva despre o personalitate pe cît de „anonimă", pe atît de puternică, de complexă şi de surprinzătoare. Mult timp, criticii şi istoricii de teatru de la noi nu i-au închinat publicului nici monografii, nici sinteze, nici studii ample, ci l-au amintit cînd şi cînd, tangenţial sau marginal, aproape niciodată frontal, în scrierile lor consacrate altor componente ale teatrului. Voi încerca deci să-i schiţez sumar portretul, să surprind cîteva dintre multele trăsături care-i definesc personalitatea, conştient că nu voi izbuti că pătrund în toate cutele sufletului său, să-i descifrez reacţiile neaşteptate, să interpretez tăcerile sale subtile, convins, cu alte cuvinte, că nu voi reuşi să spun în aceste rînduri decît puţine lucruri din cele care-l frămîntă.

★

Teatrul nostru a reuşit în ultimul pătrar de secol să-şi scrie o istorie proprie, pe măsura epocii măreţe pe care o trăieşte şi o reflectă. Continuator al celor mai nobile şi sacre tradiţii ale teatrului dinainte de Eliberare, teatrul actual a cultivat şi cultivă cu stăruinţă o nouă grijă faţă de public, faţă de nevoile lui spirituale şi etice, de gusturile şi de puterea lui de percepere, împlinind astfel într-o proporţie însemnată visul marilor actori din trecut, sacerdoţi ai scenei naţionale, aureolaţi de glorie şi înălţaţi în panteonul clasicităţii: Millo, Pascaly, Aristizza Romanesu, Nottara şi alţii.

Se spune, şi nu fără temei, că publicul este creaţia teatrului său, iar teatrul, la rîndul lui, este creaţia publicului. Pentru a se putea clarifica acest raport, este nevoie, credem, să se răspundă la o întrebare pe care o considerăm elementară, aproape naivă, dar de fapt fundamentală: de ce vine publicul la teatru ? (Întrebarea s-ar putea pune şi cu negaţie: de ce nu vine publicul la teatru ? În cazul acesta însă explicaţiile s-ar extinde şi ar fi nevoie de un alt articol pentru a le oferi). Deci pentru ce vine publicul la teatru ? Răspunsurile sînt multiple şi enumerarea lor e imposibil de realizat în cîteva pagini. Am ales dintre ele unul, care aparţine lui Gordon Craig şi pe care-l reproducem în traducere proprie după lucrarea acestuia *De l'art du théâtre*, apărută în limba franceză la Paris în 1943. Iată ce scrie Gordon Craig:

„Din douăzeci de spectatori, cincisprezece vin la teatru pentru *a vedea* ceva; să presupunem chiar că toţi douăzeci vin în acest scop. Primii cinci pe care i-am întreba, iubitori ai lui Shakespeare, ar conveni că au dorinţa să-l vadă reprezentat. Dacă n-ar fi aşa, ar fi putut, ca atîţia alţii, să-l citească fiecare acasă în linişte, situîndu-l în decorul straniu şi miraculos pe care li-l sugerează propria imaginaţie sau chiar să citească mai mulţi laolaltă în societăţile shakespeareene. Putem spune deci fără teamă de a greşi că ceea ce doresc acei spectatori este să vadă piesa, dorinţă pe cît de vie, pe atît de legitimă la fiecare om". Şi, după ce încheie raţionamentul, cunoscutul om de teatru formulează următoarea concluzie: „Trebuie să vezi pentru a crede" [1].

În această opinie există o parte de adevăr. După cum este evident pentru oricine, publicul vine la teatru şi pentru că vrea *să vadă* ceva (însuşi cuvîntul spectator provine din verbul latin *specto*, *spectare* a „privi, a contempla"); dar a reduce numai la atît prezenţa spectatorilor într-o sală de teatru înseamnă a le contesta acestora în mod nejustificat capacitatea unei participări mult mai complexe, mai active. Ideea citată suferă de o anumită unilateralitate, care transcrie înţelegerea îngustă a noţiunii de spectator. Cred că sîntem mult mai

* Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică „Teatrul şi cultura", organizată de Comitetul Judeţean Timiş pentru cultură şi artă la Timişoara la 9—10 mai 1970.

[1] Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, 1943, p. 87-88.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aproape de adevăr dacă susţinem că publicul, păşind într-o sală de spectacol, face aceasta nu numai pentru a-şi hrăni ochiul, ci întreaga sa fiinţă spirituală. El doreşte să vadă, dar să şi audă, să simtă, să se emoţioneze, să gîndească şi să trăiască, de aceea sîntem de părere că răspundem mai cuprinzător întrebării de mai sus dacă spunem că omul frecventează teatrul fiindcă vrea *să afle* ceva, de obicei nou: o piesă necunoscută, o montare nouă, o interpretare actoricească originală etc.

Faptul că Gordon Craig îl ia în ajutor pe Platon (care spunea: „Văzul este acela prin care imaginaţia ne este cel mai mult izbită, căci văzul este cel mai ascuţit dintre simţuri, deşi el nu poate distinge înţelepciunea"[2]) pentru a ne convinge de viabilitatea părerii sale rămîne fără urmări; aceasta cu atît mai mult cu cît Platon însuşi arăta că vederea este doar un simţ, care nu poate deschide singur porţile judecăţii. Ideea lui Craig rămîne deficitară pentru că nu uneşte toate elementele care trebuie avute în seamă atunci cînd se discută această categorie denumită îndeobşte *public*. Lucrul este atît de evident, încît nici despre cineva care asistă la un spectacol de balet sau, mai mult, la un spectacol sportiv nu se poate spune că merge acolo numai ca să vadă sau, prin extensiune, că melomanul participă la concerte numai pentru că vrea *să asculte*. Este limpede că aceşti oameni încearcă să stabilească unele asociaţii, au anumite reprezentări, fac diferite reflecţii pe marginea celor văzute sau ascultate. Spectatorul nu este deci numai un simplu obiectiv fotografic care înregistrează imagini, ci un mecanism mult mai complicat, care, pe baza celor văzute, auzite, gîndite şi trăite în contact cu teatrul, are anumite reacţii, emite judecăţi, formulează aprecieri etc.

★

O scurtă privire istorică ne va ajuta să înţelegem imensul salt realizat în lărgirea şi structura publicului nostru contemporan. La începuturile teatrului românesc, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, nu se putea vorbi decît de un public de saloane, format din boieri mai mari sau mai mici, în care, cu trecerea anilor, au început să se amestece şi reprezentanţi ai burgheziei. În a doua jumătate a veacului trecut, după inaugurarea Teatrului cel Mare (1852), spectatorii nu se mai recrutau numai din aceste clase, ci şi din alte rînduri ale populaţiei: intelectuali, meseriaşi, tineret studios şi nu arareori, în Transilvania mai ales, în oraşele unde-şi anunţau turnee diferite trupe profesioniste şi diletante, veneau numeroşi ţărani. La începutul secolului nostru şi în perioada dintre cele două războaie mondiale, teatrele s-au înmulţit, s-a dezvoltat învăţămîntul artistic şi artele în general, a crescut substanţial numărul spectatorilor.

În decurs de mai bine de un veac s-a făcut simţită permanent deosebirea de gusturi, de interese între publicul din protipendadă, din marea burghezie şi publicul din celelalte straturi şi categorii sociale. În ultimul sfert de veac, o dată cu schimbarea întregii structuri a societăţii, s-a modificat radical şi componenţa publicului nostru. De la patruzeci de scaune cîte, încăpeau în sala unde juca Costache Caragiale la Botoşani în 1838, la 3000 de locuri în sala Palatului şi la peste 4 000 000 de spectatori într-un singur an numai în teatrele dramatice, iată o întreagă istorie al cărui martor şi făuritor este publicul. Exist şi astăzi o stratificare de clasă în rîndul spectatorilor noştri, dar în condiţiile în care clasele nu mai sînt antagoniste, iar idealurile lor se împlinesc pe aceleaşi căi politice, economice şi social-culturale. Există totodată o stratificare a gusturilor, în funcţie de psihologia şi de pregătirea intelectuală a fiecărui om.

★

O mare răspundere în educarea gustului estetic al publicului revine tuturor artiştilor — scriitori, compozitori, actori şi artişti plastici —, pentru că toate artele acţionează în acelaşi sens: cultivarea omului, modelarea caracterului şi desfătarea sufletului său. *Cultura*, ca primă coordonată în definirea personalităţii publicului, împletită armonios, firesc, fructuos, neschematic cu grija pentru puritatea ideologică a conţinutului artistic transmis, înseamnă un univers foarte bogat de idei; mergînd în teatre, publicul nostru vrea să găsească asemenea spectacole, bogate în idei, formule regizorale cît mai personale, decoruri de o originală expresivitate, actori care sînt ei înşişi, care nu pastişează, dar toate acestea să se afle sub semnul efervescenţei de idei, nu al căutărilor sterile, formale.

Sarcinile oamenilor de artă, primordiala lor îndatorire cetăţenească, nu numai profesională, constau în a rezolva la cel mai înalt grad de măiestrie temele pe care şi le aleg. La noi nu este vorba ca un artist să creeze pentru un grup de cîteva zeci de persoane, altul pentru cîteva sute, pentru un cenaclu sau un salon literar (cenaclurile şi studiourile noastre sînt mici platforme de pe care pornesc talente ce se doresc ratificate de cei mulţi, deci un gen de şantiere, aflate tot în sprijinul maselor). La noi este vorba de a se crea pentru un public foarte numeros, de zeci de mii de oameni, iar dacă ne gîndim la teatru, la cinematografie sau la televiziune atunci publicul se cifrează la sute de mii şi chiar la milioane.

Aceasta, bineînţeles, nu înseamnă că un artist nu poate fi preferat de o anumită parte a publicului, altul de alta, şi în realitate chiar aşa se şi întîmplă: unii îi citesc cu precădere pe Eugen Barbu, alţii pe Fănuş Neagu; un vizitator zăboveşte mai mult în retrospectiva Ciucurencu, altul în expoziţia lui Brăduţ Covaliu; unui ascultător îi plac mai mult compoziţiile lui Mihail Jora, altuia muzica lui Anatol Vieru; cutare spectator îl preferă pe Calboreanu sau Botta, cutare pe Giugaru sau Beligan; multă lume aleargă la comediile lui Baranga, multă lume este insensibilă la teatrul acestuia şi caută dramaturgia lui Lovinescu etc. etc. Dar tot acest public căruia i se adresează creatorii iubeşte constant şi pasionat arta şi aşteaptă cu emoţie şi cu înfrigurare acele opere care, satisfăcînd în primul rînd

[2] Platon, *Phèdre*, 250 Cf. Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p. 88

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi în mod plenar gustul anumitor cercuri, pot răspunde — cel puţin într-o măsură — şi *gustului general*. Este vorba deci de un public al cărui gust şi nivel de percepere, departe de a fi egale, au o bază comună: tendinţa de a se instrui continuu, de a-şi educa înclinaţiile spre frumos, aspiraţia spre cea mai înaltă înţelegere a artei.

Caracterul de masă al publicului nu presupune de loc uniformizarea acestuia, nivelarea modului său de a simţi, de a răspunde şi de a cugeta în legătură cu ceea ce i se oferă. În fapt este vorba de o infinitate de gusturi şi dorinţe, de o multitudine de cereri şi aşteptări, întrucît fiecare spectator îşi are personlitatea lui. Acestui profil, de loc neted al publicului, îi corespunde profilul foarte reliefat al teatrului contemporan. Asistăm astfel la o diversitate de modalităţi în alcătuirea repertoriului şi la o mare varietate de tipuri de spectacole. Toate, răspunzînd gusturilor atît de diferite ale spectatorului modern, contribuie la adîncirea procesului de culturalizare a acestuia prin mijlocirea teatrului, la mărirea capacităţii lui de receptare. Pe bună dreptate un societar al Comediei Franceze în vizită la Bucureşti se arăta impresionat de „importanţa ce se acordă" la noi „culturii în general şi culturii teatrale îndeosebi". O cultură teatrală elevată nu se poate realiza prin reprezentaţii terne, inexpresive, tipizate, ci prin spectacole inteligente, mustind de idei, atinse de aripa inspiraţiei, aşa cum au fost *Richard al III-lea* cu neuitatul George Vraca, *Moartea unui artist* (Teatrul National „I. L. Caragiale"), *Rinocerii* (Teatrul de Comedie), aşa cum este în prezent *Nepotul lui Rameau* (Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra"), şi enumerarea ar putea fi, desigur, continuată.

★

Spiritul critic este a doua coordonată care intră fundamental în definirea personalităţii publicului. Forma cea mai obişnuită de manifestare a spiritului critic al publicului este reacţia imediată în sala de spectacol. Spectatorul este criticul multiplicat în milioane de exemplare sau, întorcînd definiţia, criticul este omul în care se concentrează gusturile a miloane de spectatori. Atitudinea critică, răceala sau, dimpotrivă, entuziasmul, îmbrăţişarea caldă a unui spectacol reprezintă dreptul, ca să spunem aşa, inalienabil al spectatorului. Boileau era de părere că acest drept se capătă o dată cu plata biletului de intrare („C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant »). Acesta este un mod foarte simplificat şi dur de a gîndi; mai normal ni se pare să acceptăm că acest drept nu se cumpără, ci se obţine, şi nu prin bani, ci prin cultură, prin îndelungata pregătire anterioară a publicului pentru ca acesta să-şi formeze gustul cel mai sigur şi cel mai exigent, astfel încît aprecierile, în mare, să fie unanime, deosebirile ivindu-se numai în materie de nuanţe sau de preferinţe strict personale.

Aşa cum vorbim de un *teatru de idei*, e normal să vorbim şi de un *public cu idei*, cu pretenţii intelectuale, un public de elevaţie spirituală şi rafinament estetic. Cred că nu colorăm artificial realitatea dacă afirmăm că la noi s-a ajuns să se formeze în bună măsură un aemenea public, deşi, fără îndoială, mai există destui spectatori care au reacţii discutabile. Astfel publicul sancţionază just anumite forme ieftine de umor printr-un surîs pe care l-aş numi gol de idei sau chiar dispreţuitor, eventual prin aplauze de circumstanţă; în schimb, el acordă preţiurea cuvenită unor spectacole subtile, gîndite profund, concepute limpede şi realizate exemplar.

Prin aplauze publicul îşi arată îndeobşte adeziunea faţă de piese şi spectacole, faţă de jocul actorilor, de arta regizorului, şi nu puţine sînt cazurile cînd şi decorurile primesc aplauze; aceste aplauze sînt „focul viu" care leagă scena de sală, încurajînd pe artişti — văzuţi şi nevăzuţi — şi constituind o adevărată hrană spirituală a acestora. Cel mai des aplauzele vin să confirme spectacole de calitate; în acest sens se poate vorbi de o eficienţă a aplauzelor; ele intră, am spune, nemijlocit în procesul de creaţie al actorilor, ca stimulent indispensabil. Există şi o „primejdie" a aplauzelor, cînd actorul, în special cel de comedie, furat de ele, alunecă în şarjă şi poate cădea în vulgar, în trivial, în grotescul neartistic.

Aplauzele sînt semnul întregii încărcături de emoţii, gînduri, satisfacţii artistice şi învăţăminte cu care spectatorul pleacă de la teatru acasă. Ele reprezintă un limbaj universal în teatru. Acolo unde avem de-a face cu un public calificat, cultivat, obiectiv, reacţia lui (rîs, surîs, emoţii, lacrimi, aplauze) constituie o expresie spontană, o oglindă fidelă a valorii spectacolului, a tensiunii lui dramatice, a substanţei lui comice. Avem un asemenea public. Rămîne ca o datorie să-l generalizăm. Teatrul este primul chemat să desăvîrşească această nobilă acţiune; critica, literatura şi celelalte forme de cultură vor contribui, bineînţeles, şi ele. Astfel format, publicul va impulsiona noi şi mari biruinţe ale teatrului românesc.

MIHAI FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

VIAŢA TEATRALĂ

Dorinţa de a experimenta un limbaj dramatic nou, de a găsi forme noi de comunicare între scenă şi public caracterizează şi anul acesta viaţa teatrală de la noi. Peisajul din această primăvară a cuprins astfel numeroase şi complexe manifestări, atît în Bucureşti cît şi în provincie (poate în provincie cu un accent în plus). Spectatorii au devenit mai receptivi la inovaţii, mai dispuşi să dea credit unor viziuni regizorale inedite. O statistică recentă constată creşterea numărului de spectatori în sălile de teatru din capitală cu peste 300 000 faţă de stagiunea precedentă. Cifra e elocventă, iar semnificaţia ei, desigur, valabilă şi pentru alte oraşe din ţară, indicînd o pondere mai mare a fenomenului teatral în ansamblul culturii noastre.

În privinţa premierelor, alături de « clasici » ca Macchiavelli, Beaumarchais sau Büchner, au apărut pe afişe şi scriitori mai noi, ca Vişnevski ori Truman Capote, alături de scriitori români ca D. R. Popescu ori Paul Everac. Începem cu aceştia din urmă, notînd dintre premierele bucureştene *Aceşti îngeri trişti* de D.R. Popescu, jucată la Teatrul Giuleşti în regia lui Geo Saizescu; *Camera de alături* de Paul Everac, la Teatrul Naţional « I.L. Caragiale » în regia lui Ion Cojar; *Moartea ultimului golan* de Virgil Teodorescu, la Teatrul Naţional « I.L. Caragiale », sau *O fetiţă caută un cîntec* de Alecu Popovici, la Teatrul « Ţăndărică » în regia lui Ştefan Lenkisch. Dintre premierele de autori străini, semnalăm începînd din ianuarie: *Mandragora* de Macchiavelli la Teatrul de Comedie, regia Ion Cojar; *O lună la ţară* de Turgheniev, la Teatrul « C.I. Nottara », regia George Rafael; *Noaptea în tîrgul vechi* de I.M. Peretz, la Teatrul Evreiesc de Stat, regia Iso Schapira; *Emigrantul din Brisbane* de Georges Schéhadé, la Teatrul Mic, regia Valeriu Moisescu; *Harfa de iarbă* de Truman Capote, jucată după dramatizarea făcută de autor, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » în regia regretatului Crin Teodorescu; *Leonce şi Lena* de Georg Büchner, la acelaşi teatru, regia Liviu Ciulei; *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vişnevski, la Teatrul Naţional « I.L. Caragiale », regia Vlad Mugur; *Crimă şi pedeapsă* de Dostoevski (dramatizare de Gabriel Arout), la Taetrul « C.I. Nottara », regia Sanda Manu; *Golem* de H. Leivik, la Teatrul Evreiesc de Stat, în regia lui Ivan Helmer. Menţionăm la Teatrul « Al. Davila » din Piteşti o premieră mondială: aceea a piesei lui Aristide Christian Charpentier *Catherine, sau Seara tuturor sfinţilor* în regia lui Radu Boroianu. Spectacole festive — recitări şi fragmente de piese — au comemorat în aprilie centenarul lui Lenin.

Studioul « Casandra » al Institutului de teatru din Bucureşti s-a prezentat cu premierele. *Piatra din casă* de V. Alecsandri, în regia Marinei Iemandi, *Astă-seară se improvizează* de Pirandello, *Doctorul Faustus* de Marlowe în regia lui C. Marinescu şi *Cartofi prăjiţi cu orice* de Arnold Wesker, care a revelat un nou talent regizoral: Alexa Visarion.

O intensă activitate de turnee a adus felurite trupe din ţară pe scenele capitalei, dînd ocazie publicului de aici să asiste cel puţin de cîteva ori la realizări remarcabile. Teatrul « Matei Millo » din Timişoara a prezentat astfel *Regele moare* de Eugen Ionescu şi *Troienele* de Euripide, versiunea Sartre, în regia şi scenografia lui Mircea Marosin (ne întrebăm cu acest prilej de ce este nevoie să fie « transcrişi » marii clasici şi de ce trebuie să-l privim pe Euripide, nu direct, ci prin lentila lui Sartre?); Teatrul din Craiova, *Mandragora* de Macchiavelli în regia lui Paolo Magelli (spectacol de o poezie grotesică mult mai pregnantă decît naturalismul îndoielnic al corespondentului său bucureştean de la Teatrul Giuleşti) şi *Henric al IV-lea* de Pirandello, în regia Getei Tomescu (rolul principal fiind magistral interpretat de I. Pavlescu); Teatrul din Sibiu, *Richard al III-lea* de Shakespeare, în regia şi interpretarea lui Dan Nasta, *Năpasta* de Caragiale, în regia lui Val. Paraschivescu, şi două recitaluri: *Lucian Blaga* şi *Radu Stanca*, semnate de Dan Nasta; Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, *Woyzeck* de Büchner, în deosebit de frumoasa punere în scenă a lui Radu Penciulescu, şi *Britannicus* de Racine, în « relectura » uşor riscată, dar interesantă ca experienţă de lucru a lui Aurel Manea; iar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul de Dramă şi Comedie din Constanţa, *Bliss — o familie trăsnită* de Noël Coward, *Săgetătorul* de Ion Omescu, *Romanţioşii* de Rostand şi *Puricele în ureche* de Feydeau. Printre iniţiativele valoroase din provincie, semnalăm la Ploieşti înfiinţarea Studioului « Joc secund », condus de actorul Eusebiu Ştefănescu (în cadrul teatrului local), studio care-şi propune abordarea unor formule de spectacole originale. De asemenea Teatrul Naţional din Craiova organizează duminical conferinţe de teorie şi istorie teatrală, urmate de exemplificări susţinute de actorii teatrului. Spicuim: *Pirandello*, sau *Viaţă şi iluzie* (conferenţiar universitar dr. Ion Pătraşcu), *Eugen Ionescu, de la avangardă la Academie* (B. Elvin), *Teatrul ca formă de filozofare. Radu Stanca poet şi dramaturg* (I.D. Sîrbu). În aceeaşi ordine de preocupări a luat naştere Asociaţia craioveană a elevilor iubitori de teatru, « Filathalia », avînd ca scop nu atît informarea teoretică, cît stabilirea unui contact cu munca teatrală.

Turneele româneşti în străinătate au început în primăvară prin plecarea Teatrului « Ţăndărică » în patru ţări din Asia: India, Iran, Pakistan şi Turcia, cu spectacolele *Tigrişorul Petre* de Hana Januszewska şi *Cabaretissimo* (varietăţi), în regia Margaretei Niculescu şi a lui Ştefan Lenkisch. I-a urmat turneul Teatrului Naţional din Cluj în Italia cu *Un vis în noaptea miezului de vară* a lui Shakespeare, în regia lui Vlad Mugur, mai întîi pe scena Teatrului « Metastasio » din Prato, apoi pe a teatrului milanez « Linco » (în cadrul Festivalului internaţional de teatru « Milano aperta »), în sfîrşit la Roma şi la Genova. Teatrul Lucia Sturdza-Bulandra a prezentat la Florenţa, pe scena Teatrului « Della Pergola », la a şasea ediţie a Rassegnei, *Nepotul lui Rameau* de Diderot în regia lui David Esrig şi *Leonce şi Lena* de Büchner în regia lui Liviu Ciulei. În mai, la Teatrul Naţiunilor, România a fost reprezentată prin Teatrul Naţional « I.L. Caragiale » cu musicalul *Coana Chiriţa* de Alecsandri-Muşatescu în regia lui Horia Popescu. În aceeaşi lună, Teatrul de Dramă din Baia Mare a întreprins un turneu la Belgrad cu *Nora* de Ibsen în regia lui Dan Alecsandrescu. Iar în iunie, tot la Belgrad, Teatrul « C.I. Nottara » a prezentat piesele *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, regia Sorana Coroamă, *Crimă şi pedeapsă*, regia Sanda Manu, şi *Viziuni flamande* de Ghelderode, regia Dinu Cernescu. Dintre regizorii români invitaţi să lucreze în străinătate îi reamintim pe Andrei Şerban, al cărui spectacol compus din *Ubu roi* de Jarry şi pantomima inspirată din tragedia elisabetană *Arden din Feversham* (pe scena Teatrului experimental « La Mamma ») a fost entuziast comentat de ziarele new-yorkeze; Lucian Giurchescu, care pune în scenă la Teatrul Municipal din Haifa *Fanny* de Marcel Pagnol, şi George Teodorescu, chemat în Italia de Institutul internaţional de teatru (I.T.I.) pentru şase luni şi care a organizat la Roma, la sediul Academiei « di Romania », spectacolul *Collage 2* în limba italiană cu actori italieni.

Cîteva trupe de teatru străine ne-au vizitat ţara în ultimele luni. Teatrul berlinez « Freundschaft » (R.D. a Germaniei), teatru pentru copii şi tineret, a venit aici cu două spectacole: *Regele Drosselbart*, după Fraţii Grimm, în regia lui Horst Haweman, şi *A 12-a noapte*, musical după Shakespeare, în regia lui Heiner Möbius. Teatrul de Dramă din Belgrad a venit în mai cu două piese: *La limitele raţiunii* de Miroslav Krleza (regia Mata Milosevic) şi *O poveste obişnuită* de scriitorul rus Goncearov (regia Miloslav Belovic), iar în iunie « Teatrul Contemporan » din Belgrad cu *Doi tineri din Verona*, un Shakespeare în costume moderne (regia Minia Dedici). Tot în iunie a avut loc la noi o întîlnire internaţională: aceea a Comitetului executiv al Asociaţiei internaţionale a teatrelor pentru copii şi tineret (ASSITEJ), sosit aici la invitaţia Centrului naţional român pentru a discuta activitatea asociaţiei, probleme de repertoriu şi traduceri, ordinea de zi a adunării generale din octombrie (Veneţia) etc. Au participat reprezentanţi din U.R.S.S. (Şah Azizov, preşedinte al asociaţiei), Statele Unite, Cehoslovacia, Franţa, Belgia, Italia, R.D. a Germaniei, R.F. a Germaniei, Bulgaria. România a fost reprezentată prin Ion Lucian.

În sfîrşit, cîteva festivaluri naţionale vin să completeze tabloul vieţii teatrale în această primă jumătate a anului 1970. Astfel, în martie, a avut loc la Iaşi Festivalul tînărului regizor. Teatrul Naţional « V. Alecsandri » a prezentat şapte spectacole dintre care patru în cadrul « Studioului tînărului regizor » (de fapt examene de diplomă). Acestea din urmă sînt: *Pescăruşul* de Cehov în regia Cătălinei Buzoianu; *Pelicanul* de Strindberg în regia şi scenografia lui George Rada; *Inundaţia* de Teodor Mazilu în regia lui Constantin Teaşcă; şi *Visul* de Stelian Baboi în regia lui Cătălin Naum, iar celelalte trei: *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban în regia lui Victor Tudor Popa; *Războiul vesel* de Goldoni în regia Ancăi Ovanez şi *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams în regia Soranei Coroamă. În aprilie, timp de trei zile s-a desfăşurat la Braşov Festivalul studenţesc al teatrelor dramatice şi de poezie. Au luat parte reprezentanţii tuturor centrelor universitare din ţară prin 24 de spectacole şi recitaluri. Momentul culminant al festivalului a fost spectacolul de « teatru total » *A opta zi dis-de-dimineaţă* de Radu Dumitru, interpretat de trupa Institutului de arhitectură « Ion Mincu » din Bucureşti în regia lui Tedy Şugar şi Grigore Popa (spectacol premiat de altfel). În aprilie, în timpul vacanţei de primăvară, a avut loc în trei centre zonale: Bucureşti, Braşov şi Piatra-Neamţ, primul Festival republican de teatru şcolar. S-au dat premii pentru brigăzi, montaje şi estradă, teatru de păpuşi şi teatru şcolar. Iar în luna mai s-a ţinut la Piteşti un festival, de tipul « Cibinium » — ului sibian, intitulat « Memoria Argeşului », teatrul « Al. Davila » prezentînd cu această ocazie spectacolele *Concert la mare tensiune* şi *Matei Millo sau Căruţa cu paiaţe* de Mircea Ştefănescu.

TOPA LILIANA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEŢII ŞTIINŢIFICE
(Decembrie 1969 — mai 1970)

La începutul lunii decembrie, în zilele de 2 3 şi 4, au avut loc lucrările sesiunii ştiinţifice a sectorului de istorie a muzicii din Institutul de istorie a artei.

Abordînd zone diverse ale istoriei şi teoriei muzicii, sesiunea s-a bucurat de atenţie din partea specialiştilor din aceste domenii. Ea a reflectat cîteva dintre preocupările ştiinţifice ale muzicologiei româneşti.

În cuvîntul său inaugural, directorul institutului, Mircea Popescu, a subliniat importanţa cercetării muzicologice sub toate aspectele, iar Mircea Voicana, şeful sectorului de istorie a muzicii, a prezentat în raportul său problemele legate de axarea în actualitate a cercetării de istorie a muzicii.

De-a lungul celor trei zile de lucru, membrii sectorului şi invitaţii: prof. Teodor Bălan, prof. Emilia Comişel, prof. Franz Xaver Dressler, prof. Ion Ianegic, prof. George Manoliu, ing. Erast Peretz, compozitorul Doru Popovici, prof. Liviu Rusu şi prof. Peter Szaunig, au prezentat un număr de 18 comunicări ştiinţifice.

După-amiaza ultimei zile a fost dedicată vieţii şi activităţii lui George Enescu.

Două concerte susţinute de membrii formaţiei experimentale « Lyra » şi de membrii cvartetului « Philarmonia » au completat această sesiune de o ţinută ştiinţifică foarte ridicată.

Iată titlurile comunicărilor ştiinţifice în ordinea prezentării lor:

Actualitatea cercetării de istorie a muzicii de Mircea Voicana, şeful sectorului de istorie a muzicii.

Un nou sistem de intonaţie netemperată pentru instrumente muzicale cu sunete fixe de ing. Erast Peretz.

Stilul muzical liber în folclorul românesc de prof. Emilia Comişel.

Raportul dintre melodie şi text în muzica psaltică românească de prof. Gheorghe Ciobanu.

Un motet la cinci voci de Hieronymus Ostermeyer (sec. XVII) de prof. Franz Xaver Dressler (Sibiu).

Carl Filtsch, elev al lui Chopin de prof. Peter Szaunig (Sibiu).

Consideraţii asupra continuităţii gîndirii folclorice şi etnomuzicologice a lui Constantin Brăiloiu de Constantin Stihi-Boos.

Ramificaţii bizantine în muzica românească de compozitorul Doru Popovici.

Un manuscris muzical inedit de la 1871 de Elisabeta Dolinescu.

Mihail Iancu Văcărescu-Claymoor, cronicar muzical de prof. Ion Ianegic.

Maria de Sany de Vladimir Popescu-Deveselu.

Transformarea unui text în partitură: « O noapte furtunoasă » de Paul Constantinescu de Lucia Alexandrescu.

Un tratat de armonie în limba franceză apărut la Brăila în 1912 de prof. Liviu Rusu.

Cantate sau opere? Cu privire la forma unor lucrări de tinereţe ale lui George Enescu de Elena Zottoviceanu.

Aspecte ale activităţii pedagogice a lui George Enescu de Alfred Hoffman.

Enescu pianist de prof. Teodor Bălan.

Sensul şi simţul istoriei la George Enescu de Mircea Voicana.

Violonistica lui Eugène Ysaye de prof. George Manoliu.

★

La 9 februarie 1970, la sediul Uniunii Compozitorilor, în cadrul cenaclurilor de muzicologie, prof. Liviu Rusu a prezentat un referat despre *Principii cu privire la întocmirea unor ediţii critice ale clasicilor muzicii româneşti*. Referatul a fost urmat de discuţii, la care au luat parte compozitori şi muzicologi.

★

A V-a sesiune ştiinţifică a cadrelor didactice din Conservatorul « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti şi-a desfăşurat lucrările între 26 şi 28 martie 1970. Sesiunea, închinată aniversării a 200 de ani de la naşterea lui Beethoven, a dezbătut probleme ale creaţiei, interpretării şi pedagogiei muzicale. Cum era şi firesc, în centrul preocupărilor s-a aflat Beethoven, omul şi muzicianul; primele două zile ale lucrărilor au cuprins numai comunicări referitoare la creaţia beethoveniană sau la diferite aspecte ale prezenţei compozitorului german în actualitate.

Ziua a treia, desfăşurată pe secţii, a abordat probleme generale de muzicologie şi de interpretare.

Programul manifestărilor din cadrul sesiunii ştiinţifice a conservatorului a fost întregit de două concerte şi o seară de operă, în cadrul cărora studenţi şi cadre didactice au interpretat lucrări din creaţia lui Beethoven.

★

La 20 aprilie, la sediul Uniunii Compozitorilor, cu ocazia centenarului Lenin, muzicologul sovietic I. Nestiev a ţinut conferinţa intitulată *Lenin şi muzica*.

★

Cu ocazia împlinirii a 15 ani de la moartea lui George Enescu, la 8 mai a avut loc în cadrul sectorului de istorie a muzicii din Institutul de istorie a artei o şedinţă comemorativă. Cercetătoarea Clemansa Firca a vorbit despre *Conceptul neoclasic în muzica lui George Enescu*. A urmat o audiţie cuprinzînd lucrări din creaţia compozitorului.

M.V. şi V.P.-D.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEŢII MUZICALE

(Octombrie 1969—iunie 1970)

Din tabloul extrem de multilateral şi de divers al vieţii muzicale vom desprinde, inevitabil, doar unele aspecte care ne-au apărut ca mai importante şi definitorii, legate de *evenimentele* cu răsunet mai prelungit în timp şi totodată înfăţişînd rezultatul unei munci artistice calitative. Trecerea în revistă nu va avea deci un caracter exhaustiv, constituind mai mult un ajutor dat celui ce ar dori să recapituleze unele trăsături mai importante ale stagiunii 1969—1970. Ca de obicei, atenţia ne-a fost reţinută în primul rînd de trepidanta viaţă muzicală a capitalei.

Anul Beethoven, 1970, în care se împlinesc două veacuri de la naşterea ilustrului compozitor, a fost cinstit prin numeroase cicluri de concerte dedicate creaţiei sale. Filarmonica « George Enescu » şi Radioteleviziunea i-au programat simfoniile, lucrările concertante, interpretate cu participarea dirijorilor permanenţi şi cu concursul unor solişti de peste hotare, ca Aldo Ciccolini, Magda Tagliaferro, Fausto Zadra, Monique Haas. Opere fundamentale, ca *Missa solemnis*, au fost tălmăcite succesiv de ambele orchestre şi coruri, sub conducerea lui Mircea Basarab (Filarmonica) şi, respectiv, Iosif Conta (Radio). De o calitate deosebită s-au dovedit unele concerte de cameră Beethoven, între care se cuvine semnalată în primul rînd execuţia integrală a *Triourilor cu pian* (Ateneu, 6, 12 şi 15 aprilie) de către formaţia alcătuită din fraţii Valentin Gheorghiu (pian) şi Ştefan Gheorghiu (vioară), cărora li s-a alăturat pentru prima oară Cătălin Ilea (violoncel). Radu Aldulescu şi Albert Guttman au oferit şi ei un recital din *Sonatele pentru violoncel şi pian* de Beethoven (Ateneu, 31 mai), iar *Cvartetele* (de exemplu concertul noii formaţii « Pro Arte », 3 iunie) au început a fi urmărite la Sala mică a Palatului. Să menţionăm, în fine, că unul dintre cele mai mişcătoare omagii aduse memoriei lui Beethoven a fost recitalul de lieduri al tenorului Peter Schreier (R. D. Germană), oferit la 29 ianuarie la Sala mică.

O trăsătură caracteristică a stagiunii 1969—1970 a fost abundenţa formaţiilor simfonice de peste hotare care ne-au vizitat, unită în cele mai multe cazuri cu calitatea lor deosebită. Seria a fost deschisă de Filarmonica din Leningrad, aflată sub conducerea lui Evgheni Mravinski, care în cele două concerte date la Ateneu la 3 şi 5 noiembrie 1969 a interpretat opere de bază ale simfonismului rus şi sovietic: Ceaikovski, Glazunov, Prokofiev şi Şostakovici. A urmat o orchestră de cameră, cea din München, dirijată de Hans Stadlmair (Ateneu, 12 noiembrie), care, alături de marele repertoriu clasic şi preclasic, a prezentat şi mai rar ascultatele *Cinci piese pentru orchestră de coarde, op. 44*, de Paul Hindemith. La scurt interval au putut fi urmărite două dintre cele mai importante orchestre poloneze: cea a Filarmonicii Naţionale din Varşovia, dirijată de Witold Rowicki (Ateneu 16 şi 17 decembrie), în programe bazate cu precădere pe muzica clasicilor şi a modernilor polonezi: Moniuszko, Szymanowski, Baird, şi cea a Filarmonicii « Silezia » din Katowice, aflată sub conducerea lui Karol Stryja (Ateneu, 1 aprilie). Şi într-un caz, şi în celălalt, solistul a fost pianistul Tadeusz Zmudzinski. O impresie deosebită a făcut-o fina muzicalitate a Orchestrei de cameră a Universităţii catolice din Chile, care, în cele două concerte prezentate la Sala mică a Palatului (2 şi 3 februarie) sub conducerea dirijorului Fernando Rosas, a avut meritul de a face cunoştinţă publicului românesc cu unele prime audiţii ale compozitorilor sud-americani Celso Garrido Lecca, Claudio Santoro şi Alberto Ginastera.

Spre sfîrşitul stagiunii simfonice, s-a situat şi culminaţia ei prin două vizite importante: cea a Orchestrei simfonice din Bamberg, dirijată de Heinz Wallberg (Ateneu, 7 şi 8 iunie), formaţie cunoscută pentru nivelul remarcabil atins în redarea clasicilor şi romanticilor germani, şi, în fine — eveniment de mult aşteptat —, apariţia marelui dirijor Sergiu Celibidache (născut la Roman în 1912) în fruntea formaţiei « Sveriges Symfoniorkester » din Stockholm. Cele cinci concerte oferite la Studioul de concerte al Radioteleviziunii între 11 şi 15 iunie 1970 au constituit unul dintre evenimentele muzicale memorabile, care vor marca profilul artistic al anului. Programul, care a inclus lucrări frecvent cîntate din marele repertoriu, ca *Preludiul* şi *Moartea Isoldei* din *Tristan şi Isolda de* Wagner, *Simfonia a II-a* de Brahms sau suita *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski-Ravel, a arătat, totuşi, preferinţa marelui dirijor pentru luminarea unor capodopere ale veacului nostru. Astfel, tălmăcirea dată suitei *Ma mère, l'oye* de Ravel, simfoniei *Mathis der Mahler* de Hindemith sau *Concertului pentru orchestră* de Bartók a fost grăitoare pentru ceea ce am putea numi valoare interpretativă clasică atinsă în redarea muzicii contemporane. S-a dat în acelaşi timp şi cinstirea cuvenită muzicii nordice, reprezentată prin romantica povestire muzicală *En Saaga* de Sibelius, ca şi prin postweberniana şi colorat orchestrata lucrare *Ritornelă* a suedezului Ingvar Lidholm. Concertele Celibidache au fost concludente pentru excepţionala măiestrie dirijorală şi originalitatea concepţiei interpretative a marelui muzician.

Dintre fenomenele caracteristice pentru dezvoltarea vieţii muzicale româneşti în această perioadă sînt creşterea interesului pentru creaţia contemporană şi, paralel, dezvoltarea tot mai îmbucurătoare a unor formaţii specializate în interpretarea ei. Semnalăm, de pildă, meritele activităţii consecvente desfăşurate pe acest tărîm de ansamblul « Musica Nova », care a oferit în stagiunea pe care o analizăm două programe: unul (26 noiembrie, Sala mică), dedicat şcolii vieneze moderne: Schönberg, Webern şi Berg, cel de-al doilea (27 mai, Sala mică) prezentînd pe americanii Charles

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ives şi Ross Lee Finney, pe mexicanul Carlos Chavez şi pe compozitorul ceh Jan Tausinger. Paralel s-a desfăşurat primul concert în capitală (Sala mică, 5 februarie) al formaţiei clujene « Ars Nova », dirijată de Cornel Ţăranu şi avînd ca solistă pe soprana Agneta Kriza. De data aceasta, muzica contemporană românească a fost pe primul plan, reprezentată fiind prin lucrări de Cornel Ţăranu, Doru Popovici, Costin Miereanu, Dan Constantinescu şi Vasile Herman. Concertul, fiind anume pregătit pentru un turneu ulterior în Anglia, a inclus şi lucrările unor compozitori englezi contemporani: Peter Maxwell Davies şi Hugh Wood. De la Iaşi am avut ocazia să ascultăm ansamblul « Musica viva », dirijat de Vicente Ţuşcă, cu un program de asemenea integral dedicat muzicii contemporane româneşti şi universale. De un public neobişnuit de numeros pentru o seară de muzică contemporană s-a bucurat concertul dat de o formaţie de tineri instrumentişti dirijată de compozitorul Anatol Vieru, care şi-a prezentat (20 aprilie, Sala mică) cu precădere lucrări proprii, unele incluzînd participarea dansatorilor Miriam Răducanu şi Gheorghe Căciuleanu. Ca şi în stagiunile trecute, se cuvine semnalat de asemenea efortul susţinut de propagare a muzicii contemporane depus de instrumentişti ca Aurelian-Octav Popa (clarinet), Alexandru Hrisanide (pian) şi Avy Abramovici (vioară). Cei trei s-au reunit într-un excelent program Bartók (15 decembrie, Sala mică).

ALFRED HOFFMAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

Anatomy of an Illusion, Studies in the Nineteenth Century Scene Design, Lectures of the Fourth International Congress of Theatre Research, Amsterdam, 1965.
Scheltema & Holkema, Amsterdam, 1969, 92 p.

Tot în aceste pagini, însă cu cîteva numere în urmă (1/1968, p. 77—78), relatam despre desfăşurarea celui de-al 5-lea Congres al Federaţiei Internaţionale de Cercetări Teatrale, F.I.R.T. (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale), care a avut loc la Budapesta în septembrie 1967. Între desfăşurarea unui congres şi publicarea lucrărilor lui există, o ştim, un decalaj, uneori destul de mare. Surprinzător, totuşi, în cazul volumului aluziv intitulat *Anatomia unei iluzii*, care apare abia în 1969 şi cuprinde comunicările prezentate în cadrul Congresului F.I.R.T. anterior, al 4-lea, întrunit la Amsterdam în 1965. De această culegere ne vom ocupa în continuare, considerînd că, în fond, natura materialelor expuse nu poate fi afectată de nici o deplasare în timp a apariţiei lor.

Tema Congresului al 4-lea a fost „Decorul teatral în secolul al XIX-lea"; la conţinutul ei face o sugestivă trimitere titlul culegerii, căci, într-adevăr, preocuparea pentru asigurarea unei absolute iluzii caracterizează tendinţele principale ale scenografiei secolului trecut. Realismul pictural, căutarea unui pitoresc în exactitate, rigoarea arhitecturală, o stabilitate bazată pe simetrie, gustul monumentalului şi al reconstituirilor înlesnite prin dezvoltarea studiilor de istorie, o somptuozitate romantică, nota exotică, iată trăsături dominante în decoraţia scenică a secolului al XIX-lea, pe care le probează şi le exemplifică ilustraţiile grupate la sfîrşitul volumului.

Din cele 12 comunicări susţinute, 5 sînt dedicate unor artişti scenografi reprezentativi. Sylvie Chevalley prezintă activitatea pictorilor decoratori Philastre şi Cambon. Comunicarea este rodul unei fructuoase explorări a arhivelor Comediei Franceze, care păstrează şi cîteva machete de decoruri realizate între 1841—1846, pe lîngă o bogată corespondenţă — oferte, contracte, plăţi etc. — privind colaborarea atelierului celor doi artişti cu ilustrul teatru. Descrierile amănunţite, de o mare forţă de evocare, de care au beneficiat unele dintre decoraţiile scenice gîndite şi executate de Philastre şi Cambon din partea lui Théophile Gautier suplinesc în chip fericit puţinătatea materialului care s-a putut conserva pînă în zilele noastre. Pentru cercetătorii istoriei teatrului românesc, numele lui Philastre şi al lui Cambon nu sînt cu totul necunoscute: la sfîrşitul secolului trecut, Teatrul Naţional din Bucureşti a comandat în repetate rînduri diverse decoraţii de scenă unor succesori ai lor, prestigiul lor depăşind, după cum se vede, frontierele.

Rottonara, Franz Angelo (1848—1938), „scenograf austriac de influenţă mondială", este subiectul comunicării Margaretei Dietrich, care îi analizează arta, subliniindu-i inventivitatea şi fastul de compoziţie şi de culoare.

Thomas Marshall se ocupă de Charles W. Withan, începînd de la care se poate vorbi de scenografie în teatrul american şi a cărui carieră teatrală new-yorkeză se întinde din 1865 pînă în 1898.

Din comunicarea Sybilei Rosenfeld aflăm că familia Grieve, tatăl şi cei doi fii, a dominat scena engleză între 1820 şi 1845. Graţie acestei echipe extrem de harnice, teatrele Covent Garden şi Drury Lane au devenit renumite pentru spectaculoase efecte scenice; Grieve-ii au folosit primii panoramele mobile la vedere, foarte apreciate, pare-se, mai ales în scenele navale.

Depăşind secolul al XIX-lea (dar autorul comunicării, F. Hont, avertizează în introducere că fazele evoluţiei social-istorice nu coincid întotdeauna cu datele strict calendaristice), activitatea lui Jenó Kéméndy (1860—1925), ungur născut la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deva, s-a desfăşurat începînd din 1898 şi pînă în 1925 la Budapesta. Pictor, decorator, costumier, în stilul şcolii de la Meiningen, Kéméndy s-a dovedit un precursor şi un inventator în domeniul tehnicii de scenă, pe care a ridicat-o, ni se spune, la nivelul artei. Ingeniozităţii lui i se datorează aparatura care a făcut din Opera de la Budapesta scena cea mai modernă a epocii, înzestrată cu trape speciale, cu posibilitatea de a face Walkiriile să călărească norii şi Ondinele să înoate în Rhin; scena semicirculară, cu elemente mobile, care îi revine tot lui, a avut, fără îndoială, consecinţe de ordin artistic.

Un alt tip de comunicare la Congresul de la Amsterdam a fost, de pildă, prezentarea în diverse variante a aceluiaşi spectacol: cele *Trei puneri în scenă ale „Flautului fermecat" de Mozart: Berlin 1816, Weimar 1817 şi München 1818* au făcut obiectul comunicării lui Günter Schöne; sau încă soluţiile decorative utilizate succesiv în montarea operelor lui Rossini: *Primele reprezentaţii ale operelor lui Rossini şi tradiţia scenografică italiană a epocii*, de Elena Povoledo.

Vladimir Procházka a vizitat şi a cercetat scenele şi sălile de spectacol în castelele din Boemia datînd din prima parte a secolului trecut. Vreo patru dintre aceste scene păstrează vechi şi naive decoruri romantice, ai căror autori rămîn necunoscuţi. Bineînţeles, aceste decoruri formau fundalul, acţiunii scenice rezervîndu-i-se avanscena; foarte rar decorurile aveau o structură tridimensională, majoritatea erau decoruri pictate, care, prin desen şi prin pictură, creau iluzia spaţiului.

Despre decorul pictat, despre farmecul desuet al acestui procedeu ottocentesc (care a dus la fel de fel de specializări: peisaj, pădure, mare, compoziţie arhitecturală, exterior-interior etc.), în contrast cu setea de esenţializare şi de stilizare caracteristică în scenografia zilelor noastre, a scris Aloys M. Nagler; comunicarea sa, cu care se deschide volumul şi în care nostalgia se îmbină cu ironia, s-a intitulat *Autonomia scenei pictate*.

O comunicare desprinsă de toate celelalte, în sensul că, neconformîndu-se temei congresului, nu atinge de loc problema scenografiei, a fost cea care a schiţat evoluţia teatrului turcesc şi impulsul pe care Atatürk l-a determinat şi în acest sector al vieţii publice: *Teatrul turcesc în spiritul idealului lui Atatürk* (Melâhat Ozgü).

Două comunicări au fost dedicate unor tendinţe care, deşi apar în secolul al XIX-lea, se eliberează de contingenţele istorice şi prevestesc o nouă etapă în arta teatrului. Fabuloasa scenografie a secolului trecut a secretat ea însăşi germenii care au minat-o. De altfel, cînd, la începutul acestor note de lectură, încercam o caracterizare a ei, aveam grijă să vorbesc de „tendinţe principale", de „trăsături dominante", căci nu există în realitate fenomene artistice care se repetă la infinit, fără intervenţii inovatoare şi chiar răsturnări iconoclaste, şi fiecare stil îşi găseşte, pe lîngă susţinători, şi adversari curajoşi în propuneri. Edward Gordon Craig, care a început prin a lucra în spirit tradiţionalist, exactitatea istorică fiind o aspiraţie evidentă, de pildă, în *On ne badine pas avec l'amour*, pus în scenă de el în 1893, devine animatorul şi teoreticianul mişcării antinaturaliste în teatru. Siegfried Hähnel îi consacră studiul său semnificativ, intitulat *Necesitatea de a înlocui tradiţia scenică a secolului al XIX-lea*. Lui Appia şi lui Craig, integraţi într-un întreg curent, care îndeamnă, în folosul conturării ideii, la metaforă şi la simbol, pune în mişcare fantezia, recurge la şarjă, le consacră şi B. Hunningher comunicarea *Alcătuitori ai unui nou teatru*. Iluzia prin pictură, care a umplut secolul al XIX-lea cu fecunde şi ingenioase iniţiative, îşi încheie cursul.

La sfîrşitul trecerii în revistă a comunicărilor de la Amsterdam, e, poate, cazul să reflectăm la concluziile pe care le sugerează această secţiune operată în scenografie, pe plan internaţional, într-o perioadă delimitată. Fie prin exemplul unor personalităţi, fie prin analizarea unor spectacole, fie prin amintirea unor condiţii tehnice caracteristice, fie, în sfîrşit, prin prezentări de ansamblu, cu veleităţi de sinteze, se ridică la suprafaţă o serie de trăsături comune, se înregistrează sincronisme. Şi în domeniul artei teatrale curente subterane alimentează fenomene care ajung simultan la maturitate. Fiecare fenomen artistic e rezultatul unor determinări, mai mult ori mai puţin încîlcite, răspunde unui proces general de evoluţie de care nu se detaşează; autonomia unora e adesea numai aparentă şi nu rezistă cînd e pusă sub lupă.

Ceea ce nu înseamnă de fel că fenomenele artistice ale unei epoci sînt uniforme, fără particularităţi, fără stridenţe. Nu. Culegerea de faţă, rezultată de pe urma întîlnirii de specialitate de la Amsterdam, oferă tocmai o paletă — vom spune aşa pentru a ne păstra în domeniul picturii — bogată şi diversă pe aceeaşi temă, oferă imagini care amintesc de caleidoscop: prin ochianul cilindric al aparatului-jucărie poţi vedea, printr-o înceată învîrtire, aceleaşi lucruri, de fiecare dată în alte poziţii, în alte culori, dar păstrînd între ele raporturi simetrice.

ANCA COSTA-FORU

HEINRICH BRAULICH

Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit,
Berlin, Henschel—Verlag, 1969, 317 p.+il.

Despre Max Reinhardt, novatorul german al teatrului contemporan, se scrie de aproape şapte decenii, încă de la începutul drumului său artistic. La vasta literatură reinhardtiană, semnată de reputaţi critici, istorici şi esteticieni germani şi străini, se adaugă o ultimă scriere, elaborată de Heinrich Braulich. Aflată la a doua ediţie (prima a apărut în 1966), monografia *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* încununează eforturile de elucidare a feno-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

menului reinhardtian, fiind prima lucrare de proporţii în care spiritul critic al autorului este ghidat de concepţia estetică marxistă. De aceea prezentarea succesiunii logice a principalelor etape ale creaţiei lui Max Reinhardt cîştigă în consistenţă şi în contur şi creează posibilitatea justei ei înţelegeri. Faptele de artă sînt în permanenţă şi intim legate, angrenate şi analizate în viziunea determinării lor de către factorii politici, economici, sociali şi estetici proprii epocii. În aprecierea rezultatelor experienţelor lui Reinhardt, pe lîngă pătrunzătoarea înţelegere cu care autorul înregistrează reacţia contemporanilor — implicit tabloul moral şi gustul artistic al publicului german din epoca wilhelmiană, şi postwilhelmiană — acţionează spiritual selectiv şi creator de perspective de interpretare al istoricului de teatru al celui de-al şaptelea deceniu. Retrospectivele în trecutul teatrului german sau incursiunile în domenii teatrale străine — ultimele, poate, prea reticent practicate de autor — completează cadrul istoric şi spiritual-artistic în care s-au dezvoltat concepţia şi practica teatrală reinhardtiană.

Pornind de la formele spectacolului de cabaret (gruparea „Sunet şi fum"), bazate pe mimă, pantomimă şi improvizaţie, Reinhardt evoluează către artistul creator de iluzii, de ambianţă, de climat psihic şi de simboluri. Marele redescoperitor al clasicilor — de la anticii greci la Shakespeare, Schiller şi Goethe — , Reinhardt tălmăceşte dramaturgia acestora anistoric, ca drame ale destinului, ale umanului etern şi general-valabil. Aceeaşi tendinţă se observă şi în investigarea adîncurilor sufletului omenesc în tot ce ascunde el mai intim şi mai tulbure cînd apelează la opere simboliste, începînd cu Maeterlinck, sau la piesele lui Strindberg şi Wedekind, precursori ai expresionismului.

Vienez, epicurian, reprezentînd în acelaşi timp ideologia burgheză a epocii, reflectată în artă în forma ei cea mai înaltă, Max Reinhardt exclude din teatrul său cotidianul cenuşiu, mizeria vieţii, realitatea concretă, oferind evadarea în bucuria de a visa. Autorul volumului, dotat cu o deosebită fineţe şi precizie în analiza fenomenului teatral, dezvăluie nesfîrşita gamă de procedee prin care Reinhardt a făcut din vis o realitate scenică pentru a o transforma apoi şi a o transmite spectatorilor ca pe un vis materializat. „Nu există vis fără realitate, după cum nu există realitate fără vis. Iar teatrul nu este altceva decît vis materializat", spune Max Reinhardt, iar Heinrich Braulich netezeşte calea cunoaşterii tehnicii, a artei cu care regizorul şi-a servit crezul.

Redescoperirea elementelor teatralităţii în arta mimului şi în aceea a actorului *commediei dell'arte*, potenţate prin ritm, printr-o savantă tehnică a luminii şi folosirea muzicii, prin exploatarea cu maximă inventivitate a posibilităţilor scenei turnante, reiniţierea scenelor simultane, evadarea din cadrul strîmt al scenei *á l'italienne* prin desfiinţarea rampei, proiectarea şi realizarea unor construcţii scenice impresionante ori organizarea de spectacole în arene şi aer liber, revoluţionarea decorului naturalist printr-o scenografie de o varietate stilistică surprinzătoare şi multe altele, sînt izbînzile artistului Reinhardt, o moştenire bogată transmisă generaţiilor de creatori, asimilată de majoritatea oamenilor de teatru, fără a mai fi cercetate originile, sursele „propriilor" lor descoperiri. La fel încercarea de a reface drumul parcurs de teatrul zilelor noastre, pe plan teoretic şi practic, pînă la înfăptuirea ansamblului teatral modern, a formării actorului de rafinată cultură şi înalt profesionalism, pînă la tipul actorului total, pînă la desăvîrşirea regiei de masă duce în mod inevitabil şi la Reinhardt, în unele domenii, cu prioritate.

În cadrul reconstituirilor spectacolelor, scrupulozitatea ştiinţifică este completată la Heinrich Braulich de descrieri colorate, viu evocatoare, în care sugerarea elementelor de plastică vizuală se asociază cu acea a mişcării, ţinutei, vocii actorului. Paginile volumului reînvie montări rămase celebre: *Negustătorul din Veneţia*, cu referiri la viziuni scenice variate în care a fost reprezentat de Reinhardt de-a lungul a trei decenii (1905 la Deutsches Theater, 1934 la Campo San Trovaso din Veneţia), *Visul unei nopţi de vară*, cu aceeaşi longevivă şi pluriformă existenţă (1905 la Neues Theater, 1934 la Auditorium-Theatre din Chicago), *Regele Lear*, *Romeo şi Julietta* sau *Macbeth* (o încercare expresionistă), pentru a cita din opera lui Shakespeare, autorul pe care regizorul german l-a readus pe scena mondială reîntinerit pentru a fi receptat cu un nou interes. Evocarea spectacolului *Hoţii* — care coincide pentru Reinhardt cu începutul regiei de mase, ca şi a altora, ca, de pildă, *Regele Oedip* şi *Miracolul*, adaptările lui Vollmoeller *Moartea lui Danton* de Büchner, *Jedermann* de Hofmannsthal mijloceşte o mai profundă cunoaştere a ceea ce a însemnat şi continuă să însemne montările lui Reinhardt pentru evoluţia teatrului contemporan. O discuţie avizată despre un spectacol *Faust* solicită implicit şi modelul reinhardtian, pentru care Heinrich Braulich oferă de asemenea date preţioase.

Autorul nu realizează, şi nici nu-şi propune o explorare şi prezentare exhaustivă a creaţiei artistului monografiat. Se opreşte la momentele cele mai semnificative, definitorii pentru personalitatea creatoare a lui Reinhardt, momente care contribuie în acelaşi timp la structurarea tabloului general al artei regizorale de la începutul secolului şi pînă azi. Monografia lui Heinrich Braulich depăşeşte cadrele unei sinteze ştiinţifice, servind împrospătarea imaginii sau cunoaşterea, după caz, a unuia dintre marii creatori ai teatrului. Ea incită la o cercetare comparatistă a artei spectacolului, oferind în această direcţie o serie de argumente valabile. Autorul nu trece sub tăcere influenţa pe care, mai ales la începutul carierei regizorale, au avut-o asupra lui Reinhardt un Gordon Craig sau un Appia. Dar analiza în paralel a unui spectacol *Hamlet*, realizat atît de Reinhardt, cît şi de Gordon Craig, relevă concepţia şi modalitatea regizorală proprie fiecăruia dintre cei doi tălmăcitori scenici ai aceluiaşi text dramatic. Calitatea de interpret original al lui Strindberg (de exemplu spectacolul *Dansul morţii*) este confirmată de Maurice Gravier, care subliniază contribuţia lui Reinhardt în impunerea pe plan mondial a dramaturgiei acestuia, ca şi faptul că unele dintre procedeele folosite de regizorul german au intrat în tradiţia teatrală sue-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deză (Maurice Gravier, *Mises en scène de Strindberg*, în *La mise en scène des oeuvres du passé*, Paris, 1957). Cînd se ocupă de concepţiile şi de practicile moderne în problema creării şi organizării spaţiului de joc, Denis Bablet se referă printre primii la Reinhardt (Denis Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1961). Multe dintre paginile monografiei lui Heinrich Braulich confirmă poziţia preponderentă a lui Reinhardt sub acest aspect.

Monografia *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* de Heinrich Braulich este o lucrare care se recomandă prin sobrietatea şi înalta ţinută ştiinţifică, prin noutatea interpretării pînă la reuşita unei sinteze privind un fenomen artistic foarte mult investigat, prin sugestiile şi perspectivele pe care le oferă pentru noi cercetări, ca şi prin talentul evocator cu care autorul reînvie o activitate pe cît de bogată şi eclectică, pe atît de larg generatoare de influenţe în timp şi spaţiu ca aceea a lui Max Reinhardt.

MARGARETA ANDREESCU

GEORGE BREAZUL

Pagini din istoria muzicii româneşti.

Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966, 596 p.

Pe linia reeditării de către Editura muzicală a unor pagini din istoria muzicii româneşti semnate de muzicieni români de prestigiu se înscrie şi volumul de faţă, care deschide seria lucrărilor dedicate moştenirii lăsate de George Breazul, unul dintre eminenţii fruntaşi ai vieţii noastre muzicale. Ediţia este îngrijită şi prefaţată de muzicologul Vasile Tomescu, autor al multor monografii despre marii muzicieni români. Autor de prestigiu în muzicologia noastră, el polarizează interesul în problemele de importanţă majoră şi posedă elementele necesare unei viziuni de ansamblu asupra întregii vieţi muzicale. În studiul introductiv se precizează că „este astăzi o datorie de prim ordin a muzicologiei să înceapă a pune în lumină drumul unuia dintre muzicienii noştri de frunte care a trudit cu răbdare şi abnegaţie în cîmpul culturii româneşti . . . ". Studiul său introductiv (80 p.) reuşeşte să insereze în cadrul unor date biografice activitatea multilaterală a renumitului pedagog român, remarcabil folclorist, muzicolog, critic muzical şi conferenţiar.

Volumul cuprinde o parte din lucrările savantului muzician privitoare la cultura muzicală românească. Scrierile sînt grupate în două părţi: studii de sinteză şi portrete cu caracter monografic ale unor muzicieni români.

Muzica românească este primul studiu de sinteză. A fost publicat de George Breazul în *Dicţionarul enciclopedic „Fasquelle"*, Paris, 1961, p. 977—980. Acestui articol îi urmează alte două studii înrudite prin conţinut: *Valorificarea artistică a folclorului* şi *Lăutarii*, care ilustrează activitatea ştiinţifică de bază a muzicologului folclorist.

În directă legătură sînt şi următoarele două studii: *Unirea ţărilor române* şi muzica, precum şi *Alecsandri şi muzica*, lucrări preţioase pentru înţelegerea aportului social patriotic din creaţia precursorilor.

În partea a doua a volumului sînt cuprinse studii monografice a unor muzicieni români înaintaşi sau contemporani: Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, Eusebie Mandicevschi, Dimitrie G. Kiriac, Ion Vidu, Alfonso Castaldi pînă la Ion Nonna-Otescu, Constantin C. Nottara, Theodor Rogalski, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, Sabin V. Drăgoi şi Mihail Jora.

Volumul se încheie cu cîteva pagini de subtilă analiză dedicate vieţii şi operei lui George Enescu.

O rubrică cu caracter documentar întregeşte acest bogat volum de culegeri.

Din caracterele lucrărilor prezentate în acest amplu volum de 600 de pagini, autorul studiului introductiv reuşeşte să discearnă coordonatele în funcţie de care şi-a desfăşurat activitatea de o viaţă George Breazul. Îl caracteriza o probitate ştiinţifică exemplară, exigent mai întîi cu sine pentru a putea fi şi cu alţii. Sincerul său devotament pentru muzica naţională era în realitate o manifestare a dorinţei sale vii de a ridica prestigiul culturii româneşti. Activitatea sa de o jumătate de secol este cea mai concludentă dovadă. Nu artă pentru artă, ci educaţie muzicală, iată deviza lui George Breazul.

Militînd pentru educarea maselor fundamentată pe izvorul melosului popular, şcoala românească începînd cu George Breazul devine „o operă naţională excelentă, în care arta, poezia şi folclorul au căpătat o frumoasă înmănunchere ".

Breazul este acela care înfiinţează „Arhiva fonografică". Punînd bazele istoriografiei noastre muzicale, lucrarea sa cu caracter enciclopedic *Patrium Carmen* este « un document de covîrşitoare importanţă », cum îl defineşte George Enescu.

Conferenţiar neîntrecut, critic muzical de prestigiu, animator fără egal în lupta pe care a dus-o pentru a ridica prestigiul muzicii româneşti şi a fundamenta o orientare ştiinţifică în folclor, pe care dorea să-l aşeze la temelia educaţiei muzicale, Breazul a încercat în ultimii ani să elucideze „geneza cîntecului popular românesc", constituind la Academia Română un colectiv înfiinţat în acest scop, despre care autorul studiului nu pomeneşte nimic. A fost ultimul gînd care l-a preocupat.

Lucrarea prezentată ajută la cunoaşterea cît mai aproape de adevăr a unei personalităţi pe cît de valoroase, pe atît de complete în evoluţia culturii noastre muzicale.

ELISABETA DOLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR GIULEANU

Ritmul muzical, vol.. II. *Evoluţia ritmului de la începuturi pînă la Bach*,

Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1962, 222 p.

Chiar numai pentru abordarea unui subiect despre care s-a scris atît de mult, şi lucrarea de faţă ar merita o apreciere cu totul deosebită, mai ales că pentru prima oară în muzicologia noastră avem la îndemînă un tratat care tinde să cuprindă esenţialul a ceea ce se ştie astăzi despre ritmul muzical.

Sarcina pe care şi-o asumă autorul, începînd cu volumul al II-lea, este mai grea şi mai ingrată decît a primului volum, al cărui obiect îl formează teoria ritmului (de fapt *teoriile* ritmului). El începe aci să urmărească nu numai evoluţia ritmului ca atare, ci şi a *conceptului* de ritm muzical. Dintre toate conceptele cu care lucrează teoria muzicii, acesta a fost dintotdeauna, poate, cel mai discutat şi mai labil.

Pedagog prin excelenţă, V. Giuleanu nu se mărgineşte doar să expună sistemele de reguli în care este sintetizată practica muzicală, ci oferă şi *metode* pentru studierea sistemelor. Sigur că, pentru ca un sistem să poată fi pătruns, este suficientă sinteza elementelor sale după o prealabilă analiză (vol. I), dar cunoaşterea evoluţiei ideilor şi a conceptelor alcătuitoare face înţelegerea şi asimilarea categoric mai profunde.

Natura subiectului nu permite să nu se ţină seama de ceea ce au spus alţii (de pildă pentru „începuturile" muzicii ne-au rămas mai mult lucrări despre muzică decît muzică). Volumul al II-lea este şi din acest punct de vedere o sinteză, şi anume a unor lucrări de primă importanţă. Acesta credem că e cel mai mare merit al lucrării lui Victor Giuleanu, pentru că nici ştiinţa muzicii nu este iertată de puhoiul de descoperiri care ar putea dezarma pe oricine. În situaţia actuală, în orice domeniu se pune mare preţ pe lucrările de sinteză, fiindcă acum cea mai aprigă nevoie este aceea de a fi *informat* şi încă într-un timp cît mai scurt. E o necesitate ce se impune începătorului, dar cu atît mai acut cercetătorului.

Dorim să ne oprim însă la cîteva aspecte mai deosebite ale volumului al II-lea.

Relevînd importanţa *timpului prim (hronos protos)* ca element de bază, nedivizibil, al ritmului (şi numai în acest sens) în stadiul cînd vechii greci ajunseseră la un ritm specific muzical, autorul îşi sprijină afirmaţiile pe teoretizările lui Aristoxene din Tarent: „Semnificaţia lui *hronos protos*, spune Aristoxene, trebuie percepută în felul următor: printre lucrurile care ne apar cu limpezime simţirii este faptul că iuţeala mişcării nu poate fi accelerată pînă la infinit, ci că într-un anumit punct fragmentele accelerate ale timpului se opresc . . ." (p. 49).

În general, *hronos protos* a fost interpretat ca valoarea cea mai mică, nedivizibilă (cum ar fi 𝅘𝅥𝅯 în notaţia europeană actuală), ea putînd avea durate diferite în melodii cu caracter diferit. Dar am putea vedea în citatul de mai sus şi intuirea unei limite a posibilităţilor de percepţie a duratelor, adică a unuia dintre elementele generatoare ale ritmului. Peste o anumită limită fiziologică, situată între 1/15 şi 1/20 dintr-o secundă, urechea nu mai percepe o *succesiune* de durate, ci un sunet continuu.

Un loc întins e rezervat capitolului despre ritmica hindusă, analizată comparat cu cea greacă, însoţit de tabele cu 120 de formule ritmice ordonate cantitativ, structura lor fiind prezentată şi în notaţia europeană. Studierea principiilor ritmicii hinduse este deosebit de oportună (şi în spiritul unei pedagogii contemporane a muzicii), avînd în vedere imensa înrîurire pe care a avut-o asupra unor compozitori contemporani.

Autorul stăruie în ideea *evoluţiei* ritmului, chiar cînd este vorba de aparenta involuţie adusă de *cantus planus*. El consideră că, dacă modul de organizare al cîntării gregoriene neglijează diferenţele de durate, apare în schimb o eliberare a ritmului din metrica strictă provenită din poezia antică; ritmul cîntării se apropie de cel al vorbirii, al prozei, un rol important revenind accentului propriu cuvîntului şi accentuării frazei. Autorul expune astfel una dintre cele mai interesante teze din istoria teoriilor ritmului, aceea *a ritmului de inciză*, formulată de teoreticienii şcolii din Solesmes, teză conform căreia „*ritmul muzical este un fenomen de sinteză temporală a sunetelor* . . ." care „au un sens numai dacă sînt grupate în unităţi mai mari comprehensibile . . .". Iată, aşadar, aproape formulat încă de pe atunci principiul semanticii structurale.

Considerăm deosebit de important faptul că în cadrul unei astfel de lucrări este prezent, în fine, un capitol despre muzica bizantină (p. 118—132). Autorul a crezut binevenită o prezentare mai largă a muzicii psaltice, făcînd unele consideraţii istorice-estetice şi dînd cîteva date semiografice, depăşind subiectul tratatului. Salutăm din toată inima această iniţiativă şi sperăm că ea nu va rămîne fără urmări.

Păstrată mai mult prin tradiţia orală decît prin documente, care sînt relativ puţine şi rare în timp, această muzică prezintă în interpretarea diferitelor semne variaţii de la un teoretician la altul, iar multora dintre aceste semne nu li se mai cunoaşte azi sensul iniţial. În consecinţă, nu ne pare de mirare că întîlnim în acest tratat şi unele păreri care vin în contradicţie cu ale altor specialişti. Astfel, gorgonul este considerat şi ca „semn al execuţiei rapide", pe cînd îndeobşte i se atribuie numai rolul de a divide durata deasupra căreia e pus, împreună cu cea precedentă, la jumătate din valoarea lor, executîndu-se amîndouă pe un timp.

V. Giuleanu susţine că stilurile irmologic, stihiraric şi papadic ar însemna, respectiv, o mişcare vie, moderată sau lentă, corespunzînd anumitor categorii de tempo din teoria apuseană. Acest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucru nu se poate totuşi absolutiza, pentru că, de pildă, catavasiile lui Macarie sînt irmologice, dar la fel de ornamentate ca şi cîntările stihirarice, încît nu se pot executa decît într-o mişcare largă. Exemplele pot fi înmulţite [1].

Autorul nu face nici o afirmaţie de domeniu pur teoretic, ci argumentează permanent prin exemple muzicale, în general concludente.

Ne permitem totuşi, o oarecare rezervă în privinţa acelui fragment din preludiul 13 din *Wohltemperiertes Klavier I* (p. 212), menit să ilustreze existenţa unei poliritmii la Bach. Victor Giuleanu e de părere că vocea a doua suprapune un ritm *binar* peste ritmul *ternar* al primei voci, măsura fiind de 12/16. În cazul de faţă, ideea ni se pare speculativă. Vocea a doua nu face decît să marcheze în valori mari timpii accentuaţi, care de altfel lipsesc vocii întîi. Se realizează astfel fluenţa liniei melodice, caracteristica preludiului fiind tocmai pulsaţia uniformă a şaisprezecimilor ca fond ritmic. Dacă Bach ar fi folosit acelaşi procedeu într-o măsură de 9/16, nu ne-ar fi dus cu gîndul la poliritmie. În schimb, în acest sens ar fi ilustrativă fuga a X-a din *Wohltemperiertes Klavier II*, pentru că aici intenţia compozitorului e clară: subiectul fugii e într-un ritm binar marcat, iar contrasubiectul e construit pe un ritm de triolete, contrastul dintre cele două fiind chiar principiul dezvoltării acestei fugi.

Capitolul despre ritm în muzica lui Bach încheie volumul al II-lea ca o concluzie pentru marea perioadă studiată. Este în acelaşi timp o prefaţă la studiul evoluţiei ritmului în muzica după Bach, pe care nu ne-am putea-o imagina fără extraordinara sinteză pe care geniul acestuia a săvîrşit-o.

Am vrea să subliniem încă o dată meritul pedagogic deosebit al tratatului, care este un excelent model de interpretare teoretică. Este mai important pentru student să fie bine îndrumat cum să-şi însuşească nişte metode, adîncind chiar numai o singură problemă, un singur concept (cu atît mai mult cu cît acesta e dintre cele mai complexe), decît să i se dea un amalgam de date şi de repere bibliografice.

ANCA JALOBEANU

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Granados

Prefaţă de Joaquin Calvo-Sotelo. Traducere de Esdra Alhasid. Editura Muzicală, Bucureşti, 1970, 184 p.+4 il

La 24 martie 1916, războiul mondial dezlănţuit în 1914 făcea noi victime. Un submarin german torpila vasul englez de pasageri „Sussex". Printre cei decedaţi cu acest prilej se afla şi celebrul compozitor spaniol Enrique Granados cu soţia. Cu puţine zile în urmă avusese loc la New York, cu mare succes, premiera mondială a operei sale *Goyescas* . . .

Viaţa şi opera acestui creator, care împreună cu Albeniz şi cu De Falla formează treimea de aur a muzicii spaniole de la finele secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, şi-a propus s-o evoce muzicologul spaniol A. Fernández-Cid sub patronajul academicianului spaniol Joaquin Calvo-Sotelo. Sensibil şi inteligent, biograful se pricepe în general să creeze atmosferă, să redea cu multă vioiciune şi culoare detaliile uneori amuzante, alteori deconcertante ale unei firi atît de înzestrate şi de pitoreşti cum a fost cea a lui Enrique Granados. Opera marelui compozitor spaniol este luminată sub toate aspectele. Cu gust sigur şi cu competenţă, Fernández-Cid analizează succint fiecare bucată, relevînd meritele unde este cazul, fără însă să ascundă şi inconsistenţa unor piese mai puţin reprezentative. Din calda sa pledoarie pentru Granados se încheagă un portret foarte atrăgător al acestuia atît ca om, cît şi ca muzician. Biograful lasă să se înţeleagă, şi pe bună dreptate, că muzicianul spaniol este un reprezentant întîrziat, dar extrem de valoros al acelei strălucite pleiade romantice de poeţi ai pianului cum au fost Schumann, Chopin, Liszt sau Grieg. Căci, într-adevăr, partea cea mai rezistentă a lucrărilor lui Granados o constituie nenumăratele lui miniaturi pentru pian, unele independente, altele grupate în suite, culminînd cu acea admirabilă creaţie inspirată din tablourile marelui pictor Goya, miniaturile din ciclul *Goyescas*, realizare de mare anvergură a vioiciunii şi lirismului adînc care caracterizează creaţia compozitorului spaniol, atît de legat de muzica populară şi de aspiraţiile oamenilor simpli din patria sa.

Dacă muzica pentru alte instrumente decît pianul sau cea pentru orchestră simfonică mare nu mai joacă un rol tot atît de însemnat la Granados, în schimb în liedurile sale şi mai ales în muzica sa de operă compozitorul ajunge la reuşite aproape tot atît de mari ca şi în muzica pentru pian. Într-adevăr, în muzica de operă, printre alte lucrări, Granados a lăsat, pe lîngă o operă naţională valoroasă, *Maria del Carmen*, şi o lucrare intrată temeinic în repertoriul marilor scene ale lumii, opera *Goyescas*, în care, folosind materialul suitei pianistice cu acelaşi nume la care se adaugă acel strălucitor *Intermezzo*, compus special pentru reprezentarea operei, Granados a creat o capodoperă de culoare, vrajă, melodie şi pasiune tipic spaniole.

[1] Vezi Gheorghe Ciobanu, *Studii de muzicologie*, vol. VI (sub tipar).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După cum am văzut însă, această operă avea să fie şi cîntecul lebedei pentru el, curînd după aceea avînd loc tragicul incident menţionat la început, care l-a răpit vieţii pe Granados la numai 49 de ani, în plină putere creatoare.

În biografie, peste tot pluteşte ca un lait-motiv veneraţia pentru maestru şi regretul amar după acea zi funestă de 24 martie 1916 ... Şi, totuşi, închizînd apoi cartea rămîi o clipă deconcertat: Oare unele amănunte prea puerile despre anumite manifestări ale omului Granados nu puteau lipsi? Oare evocarea nu putea fi făcută mai limpede, fără să se mai intercaleze atîtea digresiuni — interesante în felul lor, dar de multe ori de prisos — printre analizele pieselor muzicale? Oare o listă a lucrărilor lui Granados n-ar fi fost binevenită la finele cărţii? Da, obiecţii se pot aduce ... Dar, totuşi, atîta onestitate şi probitate respiră această lucrare şi atît de caldă şi de neţărmurită este dragostea plină de admiraţie pe care o poartă biograful celui evocat, încît nu mai ai timp să te gîndeşti la toate acestea. Figura şi opera lui Granados domină totul.

Compozitorul spaniol e încă puţin cunoscut la noi. Traducerea cărţii lui Fernández-Cid umple deci o lacună foarte serioasă, de care poţi să-ţi dai seama numai după ce ai parcurs lucrarea ... De aceea era mai bine, poate, dacă versiunea românească n-ar fi fost pe-alocuri atît de greoaie în ceea ce priveşte stilul ...

CONSTANTIN STIHI-BOOS

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂRŢI—REVISTE—DISCURI

TEATRU

GASTON BATY şi RENÉ CHAVANCE, *Viaţa artei teatrale de la începuturi pînă în zilele noastre*. Traducerea: Sanda Râpeanu. Cuvînt înainte: Valeriu Râpeanu. Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 236 p. + 8 f. ilustr.

VIRGIL BRĂDĂŢEANU, *Comedia în dramaturgia românească*. Bucureşti, Editura Minerva, 1970, 448 p.

GEORGE CUIBUS, *Vitrina cu portrete*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, 208 p.

BARBU DELAVRANCEA, *Teatru*. Text stabilit de Emilia St. Milicescu. Prefaţă şi note de Al. Săndulescu. Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, 416 p.

VICTOR EFTIMIU, *Opere*. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, 448 p.

CONST. ST. FIERĂSCU, *Teatru şcolar*, Bucureşti, Editura Tineretului 1969, 128 p.

B. P. HASDEU, *Ioan-Vodă cel Cumplit*. Ediţie şi cuvînt înainte de C. Mohanu. Bucureşti, Editura Militară, 1970.

ALICE HULUBEI, *Teatru*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 456 p.

ALFRED JARRY, *Ubu*. Bucureşti, Editura Univers, 1969, 583 p.

J. KOTT, *Shakespeare, contemporanul nostru*. Traducere din engleză de Anca Livescu şi Teofil Roll. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 448 p.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, vol. III. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 560 p.

AL. MIRODAN, *Replici*. Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală, 1969, 227 p.

TUDOR MUŞATESCU, *Scrieri*, vol. I. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 364 p.

I. NAGHIU, *Autostop*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1970, 185 p.

PLAUT, *Comedia măgarilor*. În româneşte de Nicolae Teică. Editura Minerva, 1970, 392 p.

MIHAIL SEBASTIAN, *Întîlniri cu teatrul*. Studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu. Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 232 p.

SOFOCLE, *Teatru*. Traducere, prefaţă, note şi indice de George Fotino. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 502 p.

MUZICĂ

CLAUDE SAMUEL, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Pierre Belfond, 1967, 236 p.

Claude Samuel, unul dintre remarcabilii tineri critici muzicali ai Franţei, autor al voluminoasei *Panorama de l'art musical contemporain*, care constituie unul dintre cele mai folositoare ghiduri puse la îndemîna lectorului meloman pentru cunoaşterea artei componistice actuale, realizează în acest volum de dimensiuni modeste o pasionantă analiză a unuia din cei mai mari muzicieni de astăzi, analiză la care participă, de altfel, cu cea mai deplină eficienţă Olivier Messiaen însuşi, de-a lungul unei suite de interviuri, deopotrivă de iubite de specialist ca şi de amator, dat fiind că cele mai serioase probleme artistice sînt tratate sub forma curgătoare a întrebărilor şi a răspunsurilor; este tipul acelor *Entretiens* binecunoscute şi de muzicologii români încă de la apariţia cărti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celei de acest gen care a ajutat atîta la cunoaşterea personalităţii lui George Enescu.

Olivier Messiaen este bine cunoscut ca promotor al multora dintre tendinţele stilistice care s-au afirmat în noua muzică a vremurilor noastre. Cercetările sale asupra ritmului, concepţia sa particulară asupra culorii în muzică, pasionata sa activitate de ornitolog — care s-a cristalizat în cea mai completă operă cunoscută pînă astăzi privitoare la inepuizabila sursă muzicală naturală a cîntului păsărilor — , experienţa personală de organist şi de compozitor de muzică pentru orgă, toate aceste coordonate stilistice ale creaţiei maestrului francez sînt pe deplin şi explicit luminate în volumul lui Samuel. Dat fiind că Messiaen este şi unul dintre marii profesori de compoziţie ai epocii noastre, sînt de asemenea pasionante referirile la unii din discipolii săi, printre care se numără corifei ai muzicii contemporane ca Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Yvonne Loriod, Serge Nigg, Gilbert Amy, Jean-Pierre Guézec etc. De altfel, în genere, lectura volumului recenzat oferă şi o perspectivă generală asupra tabloului multicolor al dezvoltării muzicii noi, cu atît mai interesantă cu cît ne aduce punctul de vedere al unuia dintre recunoscuţii ei ctitori. De altfel, Messiaen însuşi nu-şi arogă dreptul de a rosti sentinţe definitive asupra prezentului şi viitorului muzicii, mărginindu-se să constate că noile curente au servit în chip incontestabil la îmbogăţirea universului sonor şi că au impus o nouă noţiune a timpului.

ALFRED HOFFMAN

HANS HOLLANDER, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, Arno Volk, 1967, 171 p.

Interdependenţa dintre arte (nu numai pe plan estetic, ci şi tehnic) a devenit una dintre trăsăturile definitorii ale culturii contemporane. Tendinţa de a găsi identităţile dintre diversele arte este mai evidentă în arta de avangardă; ea are însă un trecut, şi în evoluţia culturii vom găsi multe asemenea interferenţe. Autorul încearcă să descopere acest fenomen în cultura secolelor XIX—XX, pornind de la muzică şi punînd în lumină corespondenţele, similitudinile cu celelalte arte.

După o delimitare, într-un capitol introductiv, a conceptelor de stil şi de conţinut în muzică, analiza pleacă de la arta *fin de siècle*, trecînd prin impresionism, suprarealism, expresionism, folclorism, neoclasicism şi serialism, ajungînd la orientările de avangardă de azi.

Este o lucrare substanţială şi concentrată, scrisă într-o formă accesibilă şi totodată elegantă, adresată specialistului, dar şi oricărui om de cultură.

ELENA ZOTTOVICEANU

URSULA GATZKE, *Das amerikanische Musical*, München, 1969, 235 *p*.

Autoarea urmăreşte, din punct de vedere istoric şi prea puţin estetic, naşterea unui gen muzical teatral tipic american, *musical*-ul. Enumerînd şi cercetînd sursele din care s-a constituit, ea ajunge la concluzia că la baza *musical*-ului stau două izvoare pur americane: *minstrel-show*-ul ca tematică şi ca spirit şi jazzul ca muzică, precum şi o serie de alte elemente de provenienţă europeană: burlesca, extravaganza, music-hallul, revista, opereta, toate adaptate însă gustului şi obiceiurilor americane.

Pentru încheiere, autoarea analizează cîteva *musical*-uri celebre, reprezentative pentru anumite etape parcurse de evoluţia genului.

ELENA ZOTTOVICEANU

LEONARD B. MEYER, *Music, The Arts, and Ideas. Pattern and Predictions in Twentieth-century Culture*, The University of Chicago Press, 1967, 342 p.

Investigînd în trecut şi în prezent pentru a încerca realizarea unei imagini cît mai precise a viitorului, autorul manipulează o serie de concepte de bază din arsenalul esteticii muzicale. Cîteva întrebări îl obsedează: cum se va dezvolta secolul al XX-lea al muzicii? Care dintre tendinţele existente vor fi dominante şi pline de consecinţe? De ce, după cincizeci de ani, nu am ajuns la un acord stilistic? etc. Dar nici unul dintre răspunsurile de care dispune nu-l satisfac.

De aceea în paginile lucrării de faţă Leonard Meyer îşi propune să dea răspunsurile cele mai adevărate la aceste întrebări şi la altele şi să vadă de asemenea dacă nu cumva epoca noastră nu s-ar caracteriza prin coexistenţa unui număr de stiluri alternative sub forma unei « stări ferm dinamice ».

Lucrarea este alcătuită din trei părţi: prima, « As it has been », sprijinindu-se pe elementele muzicii tradiţionale şi pe valori estetice stabilite, se prezintă ca bază şi ca punct de referinţă pentru ceea ce urmează, adică pentru partea a doua, « As it is, and perhaps will be », cuprinzînd principalele teze ale lucrării; în partea a treia, « Formalism in Music », autorul revine la consideraţii explicite asupra muzicii şi examinează probleme legate de teoria şi de practica foarte complexei muzici experimentale.

V.P.-D.

HAROLD C. SCHONBERG, *The Great Conductors*, Victor Gollancz LTD, 1968, 384 p. + 98 il.

Critic muzical la « New York Times », Harold Schonberg a dorit să realizeze o istorie a artei dirijatului, urmărind transformările suferite de-a lungul timpului de tehnica dirijorală, ca şi cuceririle principale în cadrul artei baghetei, stăruind în mod firesc asupra personalităţilor care au determinat aceste cuceriri.

Secolului al XX-lea i se acordă spaţiul important pe care îl merită. Acest capitol vast cuprinde toată pleiada de mari dirijori, reprezentanţi ai celor mai diverse zone de cultură ale globului. În mod cu totul nejustificat, după părerea noastră, autorul ignorează personalităţi de seamă, produşi ai şcolii româneşti, dirijori ca George Enescu, Ionel Perlea, George Georgescu, Constantin Sil-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vestri, Sergiu Celibidache, pe care nu-i găsim menţionaţi în paginile lucrării. Tot atît de curioasă ni se pare şi omiterea lui Carlheinz Stockhausen.

Lipsurile semnalate scad întrucîtva valoarea cărţii sub aspectul informaţiei.

V.P.-D.

*** *Music Theatre in a Changing Society*, UNESCO, 1968, 144 p.

Apărută sub îngrijirea lui Jack Bornoff, secretarul Consiliului Internaţional al Muzicii, lucrarea reprezintă o trecere în revistă a tuturor aspectelor teatrului muzical în epoca contemporană, în care influenţele mijloacelor tehnice asupra artei în general şi a muzicii ca spectacol în special creează noi posibilităţi, determinînd totodată noi atitudini estetice, revizuiri şi adăugiri în arsenalul mijloacelor de expresie. Dar, în afara condiţiilor create de dezvoltarea televiziunii, radioului şi a mijloacelor electronice, se au în vedere contactele din ce în ce mai strînse dintre culturi, cu consecinţele rezultînd din aceste contacte. Materialul documentar foarte vast pe care volumul îl are la dispoziţie cuprinde lucrări publicate de UNESCO şi de alte centre internaţionale de studii şi se sprijină pe rezultatele discuţiilor purtate de specialişti din toată lumea în cadrul congreselor şi al meselor rotunde avînd ca subiect teatrul muzical, organizate în ultimii zece ani de Consiliul Internaţional al Muzicii sau de alte foruri echivalente.

În ultimă instanţă, studiul acesta insistă mai ales asupra: a) aplicării tehnicilor moderne în crearea de lucrări scrise pentru scenă, b) transmiterii prin intermediul radioului, televiziunii şi filmului a lucrărilor scrise pentru scenă şi c) creării de lucrări speciale pentru aceste mijloace.

V.P.-D.

CINEMATOGRAFIE

D. I. Suchianu, *Erich von Stroheim*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, 48 p.+il

În eseul consacrat lui Stroheim, ca şi în cel despre Marlene Dietrich, sau în volumul închinat vedetelor filmului de altădată, se regăseşte una dintre trăsăturile principale ale concepţiei lui D.I. Suchianu despre arta filmului: rolul primordial al creaţiei actorului în această artă. Indiferent dacă eşti sau nu de acord cu el, punctul de vedere determină în analizele autorului pagini de mare acuitate. În eseul despre Stroheim însă, interesul faţă de actor s-a aflat într-o obligatorie concurenţă cu interesul pentru regizorul Stroheim, ambii deopotrivă de valoroşi. Rezulatul este o pasionantă suprapunere foarte subtilă, a activităţii şi a creaţiei realizatorului cu cea a actorului, tipul actoricesc interpretat de el pe ecran ajungînd să se identifice cu propria persoană a omului Stroheim. Această insidioasă pendulare a argumentaţiei, dramatica şi paradoxala existenţă a omului fiind legată atît de avatarurile regizorului, cît şi de atributele personajului creat de interpret, care, identificat cu omul, pare să dicteze concepţiile regizorului, îi se pare un punct de vedere nou şi plin de sugestii, în exegeza acestei personalităţi a celei de-a şaptea artă.

Este evident că autorul şi-a iubit subiectul, ceea ce nu l-a împiedicat să fie lucid şi să evite a face din regizorul intrat în conflict cu producătorii o victimă, dînd fiecăruia partea sa de dreptate. Aceeaşi dragoste îl face, desigur, să confere lui Stroheim meritul de a fi creat cel dintîi ceea ce D. I. Suchianu consideră de mult timp că este elementul caracteristic şi primordial al creaţiei cinematografice, ceea ce el a numit « momente de frumuseţe ». Această dragoste îl face chiar să se identifice cu personajul său, atunci cînd îi acordă lui Stroheim această frumoasă scuză: « Avînd în vedere şi temperamentul său vulcanic, putea el oare să pună zăgaz curentului de idei care îi invada mintea? ». Iar dacă eseul acesta e o dovadă de iubire, îl înţelegem uşor pe autor cînd spune, într-o metaforă frumoasă, dar excesivă pe plan critic: « Stroheim este coautorul secret şi supervizorul invizibil a tot ce s-a făcut bun între anii 1930—1950 pe vechiul şi noul continent ».

I. C.

Ervin Voiculescu, *Repertoriul mondial al filmografiilor naţionale*, Arhiva naţională de filme, Bucureşti, 1970, 75 p.

Un « instrument de lucru » de o deosebită utilitate pentru cercetătorul istoriei cinematografului, repertoriul întocmit de Ervin Voiculescu aduce preţioase indicaţii privind activitatea de descriere filmografică a producţiilor cinematografice naţionale din 44 de ţări de pe toate continentele. El permite totodată (şi există suficiente motive deduse din felul în care a fost concepută lucrarea să credem că ea are la bază o amplă investigaţie bibliografică internaţională) să realizăm cu luciditate că, în ciuda succeselor de pînă acum ale istoriografiei cinematografice, etapa primă, cea de prospectare filmografică a producţiilor naţionale, nu a fost încă încheiată.

Faţă de seriozitatea cu care este întocmită lucrarea, de posibilităţile utilizării ei de către cercetătorii de pretutindeni, o singură rezervă se cere făcută: cea privind includerea unor titluri (îndeosebi cataloage de difuzare) care prin caracterul lor neştiinţific (generice incomplete, lipsa datelor de producţie) se exclud din sfera lucrărilor propuse, putînd orienta cititorul pe direcţii false.

B.T.R.

Ervin Voiculescu, *Bibliografie internaţională cinema 1969*, Arhiva naţională de filme, Bucureşti, 1970, 151 p.

Continuînd seria lucrărilor de repertoriere anuală a cărţilor de cinema apărute în întreaga lume, pe care o întreprinde la solicitarea Federaţiei Internaţionale a Arhivelor de Filme (F.I.A.F.), Arhiva noastră dă în acest an o lucrare mult îmbunătăţită. Nu numai cantitativ prin cuprinderea a peste 700 de titluri de cărţi din 34 de ţări apărute în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1969, dar mai ales calitativ prin structurarea deosebită a lucrării față de versiunile din anii trecuți (pe probleme și nu pe loc de apariție), prin traducerile titlurilor în limbi de circulație internațională, prin realizarea unui index de nume cuprinzînd nu numai autori, ci și nume de referință pentru tematica unor cărți, versiunea din acest an a *Bibliografiei internaționale cinema* se constituie ca una dintre reușitele cercetării științifice în domeniul cinematografului.

B.T.R.

AL. RACOVICEANU, *Lucchino Visconti*, București, Edit. Meridiane, 1969, 64 p. + ilustr.

Al. Racoviceanu rezumă încă din primele rînduri ale acestei monografii punctul său de vedere asupra filmelor lui Luchino Visconti, care, rînd pe rînd, de la *Pămîntul se cutremură* și pînă la *Tremurătoarele stele ale Ursei*, l-au « entuziasmat », i-au « încălzit sufletul », l-au « emoționat » și l-au « dezamăgit ». « Pasiunea » nedisimulată cu care s-a apropiat de subiect răzbate și în paginile următoare; epitetele se vor suple și totodată larg cuprinzătoare, cu ajutorul lor fiind caracterizate nu numai atribute momentane, ci și întregi perioade personalizate ale operei viscontiene. Astfel cineastul italian devine, pe măsură ce creația sa înaintează în timp, « neorealist » *(Pămîntul se cutremură, Obsesia)*, « visător » *(Nopți albe)*, « cineromancier și moralist » *(Rocco și frații săi)*, « istoric și estet » *(Ghepardul)*, iar în cele din urmă « formalist ambiguu » *(Tremurătoarele stele ale Ursei)*. Preferințele autorului pentru ecranizări, ca *Pămîntul se cutremură*, *Ghepardul* și mai ales *Rocco și frații săi*, se traduc pe plan analitic prin aprecieri limpezi, fluente. Paragraful final consacrat închegării « imaginii globale a cineastului Visconti » aduce nuanțe în plus portretizării anterioare prin schițarea alertă a cîtorva utile și deopotrivă sugestive concluzii.

O.V.

ALICE MĂNOIU, *J. A. Bardem*, București, Edit. Meridiane, 1969, 47 p. + ilustr.

Monografia consacrată de Alice Mănoiu lui Juan Antoniu Bardem conturează în linii ferme drumul artistic al unuia dintre cei trei mari B (Bunuel, Bardem, Berlanga) care au ilustrat filmul spaniol. Precedate de o scurtă și utilă incursiune în relativ puțin cunoscuta istorie a cinematografului iberic, ne sînt înfățișate pe rînd principalele etape ale evoluției lui Bardem într-o succesiune de disecții pertinente ale opusurilor sale. *Moartea unui ciclist* și *Strada mare* constituie, datorită sporului de atenție acordat, punctele nodale ale monografiei. Atitudinea lui Bardem din *Moartea unui ciclist* este judicios definită ca aceea a unui « furios *avant la lettre* », pe care « obsesiile tematice » și violența demistificărilor îl situează printre furioșii de fond care i-au precedat pe nonconformiștii de azi Richardson, Anderson, Rosi, De Seta și Bellochio. Aceste observații și multe altele privitoare la aptitudinea cineastului pentru policier-ul psihologic, la capacitatea lui de a descrie drame latente ale singurătății (în special în *Strada mare*) sau de a zugrăvi cu simț al socialului o ambianță realistă cotidiană (în filmele de mai sus, ca și în *La ora 5* ori în *A trecut o femeie*) dovedesc afinitatea autoarei pentru subiectul abordat și sînt de natură a trezi interesul cinefililor pentru opera contradictorie a unui autor de film care e încă departe de a-și fi spus « ultimul lui cuvînt ».

O.V.

SILVIA CINCA, *Jean Gabin*, Edit. Meridiane, 1969, 25 p. + il

Cartea reconstituie sensibil portretul actoricesc al unui venerabil « monstru sacru » al ecranului. Este urmărită evoluția creației cinematografice a lui Jean Gabin, insistîndu-se asupra unor trăsături specifice personalității artistice a actorului: simplitatea, omenescul și sensibilitatea discretă, manifestate în sobrietatea profundă și firescul jocului. Aceste calități l-au impus definitiv în atenția publicului și i-au oferit actorului posibilitatea interpretării unor roluri diverse, care i-au adus o mare popularitate. Notațiile personale și observațiile interesante ale autoarei alternează uneori cu intonațiile ușor exclamative ale spectatorului, în întregime fidel actorului Jean Gabin, care, văzîndu-l pe acesta « în unul, în zece, în douăzeci de filme, e gata să afirme că este mereu același, dar se duce să-l vadă și a douăzeci și una oară ».

Monografia înfățișează într-o viziune interesantă o personalitate actoricească de renume, impunînd cititorului un portret sensibil și generos.

EMILIA ENACHE

MAGDA MIHĂILESCU, *Sophia Loren*, Edit. Meridiane, 1969, 27 p. + il

Înfățișarea unui destin artistic a cărui strălucire este întreținută de frumusețe, talent și înțelegere superioară a rostului artei. Disponibilitățile remarcabile ale actriței au fost cizelate de un efort continuu de autoperfecționare, dincolo de tiparele convenționale impuse de noțiunea de vedetă.

Condiția actoricească, superior înțeleasă, se metamorfozează într-o relație umană autentică. Autoarea cărții intuiește acestă caracteristică, ce explică în mare măsură triumful deplin al So-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

phiei Loren, personaj ilustru al lumii cinematografice moderne: « Personajul dominant pe care şi l-a creat Sophia Loren şi care, la rîndul său, a creat-o pe ea nu reprezintă un mod de a supravieţui ca vedetă, ci un mod de a exista în lume, de a stabili raporturi vitale cu ea, de a o înfrunta şi a rezista timpului ».

E.E.

ADINA DARIAN, *Free Cinema*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1970, 64 p. + il.

Şcoala engleză care s-a autodenumit « Free Cinema » este una dintre cele mai interesante şi valoroase manifestări ale cinematografiei moderne. Credem că în peisajul ei aportul filmelor realizate de creatorii acestei şcoli în anii de după 1955 va cîntări mult în ochii istoricilor cinematografului. Cu un asemenea ochi l-a privit Adina Darian, într-una din cele mai reuşite monografii din « Biblioteca Cinefilului ». Legînd-o de o clară tradiţie de realism a cinematografiei engleze, prezentînd-o în evoluţia ei, în personalităţile marcante regizorale şi interpretative şi în operele esenţiale şi definitorii, această sinteză bazată pe o documentare directă şi completă uneşte informaţia şi definiţia cu judecăţile de valoare, în formulări concise şi revelatorii. O excelentă prezentare a unei teme extrem de interesante.

I.C.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISCOGRAFIE SELECTIVĂ
„ELECTRECORD" (muzică românească) *

1. ALFRED MENDELSOHN: *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră.*
CARMEN PETRA BASACOPOL: *Concertino pentru vioară şi orchestră.*
George Hamza.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Emanoil Elenescu.

Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor Ludovic Baci.

Este un disc «de interpret», lucrările înregistrate punînd în valoare calităţile solistice ale violonistului prin diversitatea lor stilistică. Cele două concerte sînt compoziţii de maturitate, reprezentative pentru maniera compozitorilor şi de asemenea pentru acea orientare mai tradiţionalistă a creaţiei româneşti contemporane.

E C E 0404

2. GEORGE ENESCU: *Cîntece de tinereţe.*
Dan Iordăchescu, bariton. Pian: Wolfgang Scheringer.

« Electrecordul » oferă în completarea discografiei Enescu o înregistrare de o deosebită valoare artistică. Colaborarea lui Dan Iordăchescu cu pianistul german Wolfgang Scheringer este excepţională. Discul este interesant şi din punct de vedere documentar. Cele paisprezece cîntece pe versuri în limba germană de Carmen Sylva (fără număr de opus) sînt foarte puţin cunoscute. Sînt lucrări eclectice, dar bine scrise, importante pentru evoluţia şi cristalizarea stilului enescian.

E C E 0411

3. GEORGE ENESCU: *Cîntece pe versuri de poeţi francezi.*
Dan Iordăchescu, bariton. Pian: Valentin Gheorghiu.

Cuprinde liedurile: op. 4 (*Le désert*, versuri de Jules Lemaître, *Le galop* şi *Soupir* pe versuri de Sully Prudhomme), cele şapte cîntece pe versuri de Clément Marot şi melodiile pe versuri de Fernand Gregh. Interpretarea este deosebit de armonioasă, Valentin Gheorghiu vădindu-şi calităţile de muzician de cameră fără să-şi piardă anvergura solistică.

E C E 0412

4. DIMITRIE CUCLIN: *Sonatina pentru vioară şi pian.*
MIHAI ANDRICU: *Sonata pentru vioară şi pian, op. 32.*
Mircea Negrescu, vioară. Corneliu Gheorghiu, pian.

Dimitrie Cuclin a considerat genul simfonic cea mai nimerită cale de exprimare. Totuşi el s-a îndreptat uneori, cu aceeaşi măiestrie, şi spre genul cameral, rămînînd credincios unui univers estetic al marilor probleme filozofice. *Sonatina*, precedată de zece suite pentru vioară solo, adînceşte posibilităţile tehnice-expresive ale instrumentului.

Mihai Andricu este şi el adept al simfonismului în sensul clasic al noţiunii, continuînd tradiţia enesciană a asimilării spiritului naţional. În *Sonata pentru vioară şi pian*, această influenţă e evidentă. Interpretarea este de o mare acurateţe.

E C E 0415

5. ANATOL VIERU: *Scene nocturne*, după Federico Garcia Lorca.
ŞTEFAN NICULESCU: *Aforisme de Heraclit*, pentru 20 de voci corale (texte de Heraclit în traducerea liberă a compozitorului).
MIRIAM MARBÉ: *Ritual pentru setea pămîntului.*
Corul de cameră « Madrigal », dirijor Marin Constantin.

* Discurile sînt menţionate în ordinea numărului de catalog.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prestigioasa noastră formaţie corală « Madrigal », sub conducerea dirijorului Marin Constantin, a devenit în ultimul timp unul dintre cei mai fervenţi propagatori ai muzicii româneşti contemporane, totodată stimulînd-o.

Cele trei lucrări înregistrate pe acest disc, deşi total diferite ca manieră de creaţie, se înrudesc prin tendinţa de speculare a tuturor posibilităţilor expresive ale vocii umane, corul fiind tratat aproape orchestral.

Dacă pentru compoziţiile lui Anatol Vieru înregistrarea (implicit redarea) stereo reprezintă o condiţie absolut necesară, dar suficientă, *Ritualul pentru setea pămîntului* de Miriam Marbé pierde prin înregistrare efectele scenice incluse compoziţiei. Valoarea muzicală rămîne totuşi neştirbită.

E C E 0416

A. J.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea, 1965, 543 p., 9 pl. 51 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, De la începuturi pînă la 1848, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

VIRGIL VATĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura românică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

GRIGORE IONESCU, **Arhitectura în România, Perioada anilor 1944—1969**, 1969, 196 p., 41 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln**, I, Akademie-Verlag Bukarest — Rudolf Habelt Verlag Bonn, 1969.

* * * **Arta populară românească**, 1969, 672 p., 72 lei.

* * * **Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea**, 1970, 352 p., 33 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 17, Nr. 2, P. 133—270, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

112 2

Lei 25

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro